નિવેદન

ભારતીય સંગીત–નૃત્ય–નાટ્ય મહાવિદ્યાલય ગ્રંથશ્રેણીનું આ દસમું પ્રકાશન છે. આ મહાવિદ્યાલયના અભ્યાસક્રમને યોગ્ય એવાં પાઠ્યપુસ્તકો યા સંદર્ભગ્રંથોનું પ્રકાશન કરવું, સાથોસાથ ગુજરાતી વાઙ્મયના અણખેડાયેલા પ્રદેશોની દરિદ્રતા કિંચિત્ ઓછી કરવા પ્રયાસ કરવો એવી ભાવના આ ગ્રંથશ્રેણીની યોજના પાછળ સેવી છે.

નાટ્યકલાને વિકસાવવામાં તેના વ્યવસ્થિત શિક્ષણનો પ્રબંધ અત્યંત જરૂરી છે. એવા નિયોજનમાં દિગ્દર્શનની કલા મહત્ત્વનું સ્થાન પામે છે. શ્રી જશવંત ઠાકરે અહીં આ મહત્ત્વના વિષયને નિરૂપ્યો છે. ગુજરાતમાં નાટ્યપ્રવૃત્તિ વિકસતી જાય છે, ને નાટ્યકલાનો અભ્યાસ પણ વધતો જાય છે એવે સમયે આવા પ્રકાશનો આવકાર પામશે એવી આશા છે.

ભારતીય સંગીત–નૃત્ય–
નાટ્ય મહાવિદ્યાલય,
મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય,
વડોદરા. તા. ૧૦-૯-'૬૧

રમણલાલ મહેતા
પ્રિન્સિપાલ

નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ

કવિક્રિયા અને નટક્રિયા—બન્ને વિભિન્ન છે. નટક્રિયા અભિનયકલાનું નિર્માણ કરે છે. અભિનયકલાનો વિકાસ ૨૦૦૦–બે હજાર વર્ષથીયે વધારે ગૌરવવંતો ઇતિહાસ ધરાવે છે. નટક્રિયાના પરિપાકરૂપ અભિનયકલાનું વ્યવસ્થિત જ્ઞાન આજે આધુનિક **નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પમાં** પ્રગટ થાય છે. આજે રંગગૃહના પ્રત્યેક પાસાનો એટલો બધો વિશિષ્ટ વિકાસ થયો છે કે અભિનયના ભવ્ય કાર્યમાં અનેક કલાઓ, કસબો અને તત્ત્વો મદદે આવે છે અને નટકલા કોઈ પણ તત્ત્વ ઉવેખતી નથી. જો રાજાને અભિનય માટે તલવાર આવશ્યક છે તો તેને આજે ગતિ વિષે, ક્રિયા વિષે કે સ્થિતિ—સ્થાન—ચિત્રો વિષે જ્ઞાન આવશ્યક છે જ. તે જ પ્રમાણે આપણા નટ માટે લયસંવાદની સમજ, વાચિક અભિનયની તથા મૂક અભિનયની સૂઝ, પ્રકાશ-આયોજનની સમજ—આવશ્યક છે. નટકલા એ કેવળ આંગિક અભિનયનની કે વાચિક અભિનયનની જ કલા રહી નથી. પણ બીજુ ઘણું બધું નટક્રિયામાં પ્રવેશ્યું છે અને આમ નટકલાનો ઘણો મોટો વિકાસ થયો છે.

નટોમાંથી ' દિગ્દર્શક '—' સૂત્રધાર ' પોતાનું આગવું કલાવ્યક્તિત્વ ધારણ કરી બહાર નીકળ્યો છે. કવિ તથા નટોનાં કેટલાંક કાર્યો તેણે પોતાનાં કરી લીધાં છે. નાટકને પ્રયોગરૂપે રજૂ કરવાનું—તથા નટો દ્વારા તે કાર્ય સિદ્ધ કરાવવાનું કામ તેણે લઈ લીધું છે. નાટ્યકલાના વિકાસક્રમે દિગ્દર્શકને તેનું વિશિષ્ટ સ્થાન આપ્યું છે.

દિગ્દર્શક આજે નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પનો ધુરાવાહક છે તેથી નાટ્યપ્રયોગ એ દિગ્દર્શકની દિગ્દર્શનકલાનું પરિણામ છે. આમ વિશાળ અર્થમાં દિગ્દર્શનકલા એ નટક્રિયા જ છેઃ તેથી નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ છે. આ પુસ્તક નમ્રપણે આ દિશા ચીંધે છે. આવું આ પુસ્તક પ્રગટ કરવા

માટે હું વડોદરા મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીનો ઋણી છું. આ પુસ્તક માટે ખાસ રસ લેનાર પ્રોવાઈસ-ચાન્સેલર શ્રી ચતુરભાઈ પટેલ-સાહેબ તથા પ્રિન્સિપાલ આર. સી. મહેતાનો હું આભાર માનું છું.

આ પુસ્તકમા વાચિક અભિનય, સેટીંગ અને પ્રકાશ-આયોજન વિષે પ્રકરણો હોવાં આવશ્યક છે, પણ '**નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વો**'માં તેનાં ત્રણ પ્રકરણો છે. તે ઉપરાંત વેશભૂષા વિષે પણ તેમાં યોગ્ય સૂચનાઓ છે. તેથી અહીં પુનરાવર્તન નથી કર્યું.

પ્રકાશ-આયોજન, પશ્ચાદ્‌ભૂની દૃશ્યરચના (સેટીંગ), અને વેશભૂષા–પર ત્રણ સ્વતંત્ર પુસ્તકો હોવાં જોઈએ; પ્રકાશ (વિદ્યુત શક્તિ) આયોજનના ક્ષેત્રમાં આજે એટલી ઝડપી વૈજ્ઞાનિક પ્રગતિ થઈ રહી છે કે જે આજે છે તે આવતી કાલે જૂનવાણી લાગશે. આ કલાના પ્રત્યેક અંગને તેમનો ઐતિહાસિક વિકાસક્રમ બતાવી ચર્ચવો જોઈએ. સેટીંગના કસબનો ઇતિહાસ પણ ઘણો રસપ્રદ અને વિવિધ પાસાઓવાળો છે. તેનો વિગતપૂર્ણ ઇતિહાસ પુસ્તકરૂપે આવશ્યક છે.

આ બધું વિચારી આ પુસ્તકને મેં દિગ્દર્શન કલા,—નાટ્યપ્રયોગ ઘડવાના શિલ્પ સુધી મર્યાદિત કર્યું છે, અને તેને આખરી સ્વરૂપે રંગમંચ પર રજૂ કરવા માટે રંગમંચના કસબની યાંત્રિક માયાજાળની —એ વિચિત્ર માયાવી સૃષ્ટિની—વાત અહીં નથી કરી. આ પુસ્તકમાં ચિત્રવિભાગમાં જે દોરેલી આકૃતિઓ છે તે ભાઈશ્રી રમેશ શાહે બનાવી છે. તેમનો હું આભાર માનું છું.

આશા છે કે એ કામ પણ કાલાનુક્રમે તૈયાર થશે જ.

અધ્યાપક નિવાસ,
વડોદરા.
૨૯–૬–૧૯૬૦

જશવંત ઠાકર

અનુક્રમ

ભારતીય સંગીત-નૃત્ય-નાટ્ય મહાવિદ્યાલય ગ્રંથશ્રેણી

		રૂ. ન.પૈ.
૧.	એકાંકી-સ્વરૂપ અને સાહિત્ય—શ્રી નંદકુમાર પાઠક (૧૯૫૬)	૨=૫૦
૨.	નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળતત્ત્વો—શ્રી જશવંત ઠાકર (૧૯૫૬)	૩=૫૦
૩.	ગુજરાતી બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઇતિહાસ—શ્રી ધનસુખલાલ મહેતા (૧૯૫૬)	૨=૫૦
૪.	નાટ્યશાસ્ત્ર અને આચાર્ય અભિનવ ગુપ્તાચાર્ય—શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી (૧૯૫૬)	૨=૭૫
૫.	ભરતનાટ્ય અને તામિલનાડનાં બીજાં નૃત્ય પ્રકારો—શ્રી ઈ. કૃષ્ણ આયર (૧૯૫૭)	૧=૭૫
૬.	અભિનેય નાટકો—શ્રી ધીરુભાઈ ઠાકર (૧૯૫૮)	૪=૦૦
૭	ગુલાબ—(૧૯૫૮) દ્વિતીય આવૃત્તિ	૨=૦૦
૮.	સંક્ષિપ્ત ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર—શ્રી કે. કા. શાસ્ત્રી (૧૯૫૮)	૩=૦૦
૯.	સિતાર દર્પણ—સ્વ. શ્રી ભીખનખાન (૧૯૬૦)	૩=૭૫

ઉપર જણાવેલાં પ્રકાશનો મળવાનું ઠેકાણું: યુનિવર્સિટી પુસ્તક-વેચાણ વિભાગ, રાજમહેલ દરવાજા પાસે, વડોદરા.

અર્પણ

શ્રી અદી મર્ઝબાનને

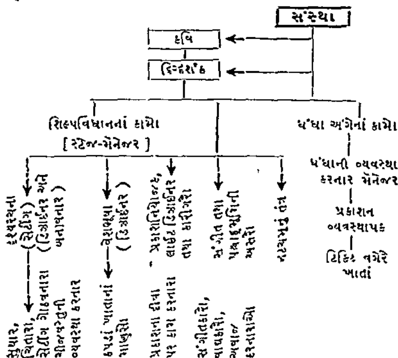
આપણી રંગભૂમિના એક ઉત્તમ દિગ્દર્શકને,

નાટ્યપ્રયોગ—શિલ્પ

ભાગ ૧લો

સંગઠન

રંગભૂમિની કલા તો સામુહિક કલા છે. સાદામાં સાદું અથવા ટૂંકામાં ટૂંકું નાટક હોય તો પણ તેના સફળ પ્રયોગ માટે અનેક વ્યક્તિઓના સહકાર્યની તેમ જ તે પ્રયોગના ઉપભોગ માટે લોક-સમુદાયની આવશ્યકતા છે. તેનું તંત્ર વધતાઘટતા ફેરફારો સાથે નીચે મુજબ હોય છે :



આ તંત્રમા જે કલાવિષયક પ્રશ્નો છે તે અંગેની ચર્ચા આ પુસ્તકમા કરીશું. નાટચપ્રયોગ શિલ્પના કલાવિષયક તત્ત્વોની છણાવટ કરવી જોઈએ.

દરેક નાટ્યપ્રયોગના શિલ્પમા નીચેના તત્ત્વો આવે છે :

૧. **સ્થાન-સ્થિતિ-રચના :** જેમા સ્ટેજ પર નટોની હાલવા-ચાલવા, બેસવા-ઊઠવા, ઊભા રહેવાની ગોઠવણ વગેરેમાં શરીરનાં સ્થાનો.

૨. **ગતિક્રિયા :** નટો એક સ્ટેજના વિભાગમાંથી બીજામાં જાય તે—ગતિ કરે, ફરેહરે, પ્રવેશ કરે, બહાર જાય વગેરે.

૩. ગતિક્રિયા તથા કાર્ય અને સ્થાન-સ્થિતિ-રચનાનાં તત્ત્વોનાં મિલનમાંથી ઊભાં થતાં—સરજાતાં ક્રિયાત્મક **ચિત્રો.**

૪. આ **ચિત્રો** ગતિમાન થાય ત્યારે અને વાચિક અભિનય સાથે જોડાતાં, જે **લયસંવાદ** આખા નાટકને અખિલાઈનું તત્ત્વ આપી આંતરસંબંધોથી જોડે છે તે **લયસંવાદનું** તત્ત્વ.

૫. (૧) મિઝનેસ—રંગમંચ 'વ્યાપાર,' (૨) મુખચેષ્ટા, (૩) અંગચેષ્ટા, (૪) કાલખંડના પ્રશ્નો, (૫) વાક્યોના સંધાન, (૬) ક્રિયાઓનો 'લય—સંવાદ,' (૭) ક્રિયા સંધાન, (૮) પશ્ચાદ્દભૂમિના અવાજો: આ તત્ત્વોનાં સંયોજનથી સરજાતો "**મૂક અભિનય**".

૬. દૃશ્યરચના

૭. ચીજવસ્તુનો ઉપયોગ

૮. વેશભૂષા

૯. મેક-અપ

૧૦. પ્રકાશઆયોજન

આ દસ વિભાગોમા પહેલા પાંચ નાટ્યવિધાન માટે મહત્ત્વનાં અંગો છે—દિગ્દર્શક અને નટોના. બીજાં પાંચ કસબી નિષ્ણાતોના છે જે અવસ્ય દિગ્દર્શકની નજર નીચે જ વિકસે છે પણ દિગ્દર્શકનાં જ **મૂળભૂત** અંગો નથી.

કોઈ પણ નાટકના પ્રયોગ તૈયારી કરવા આ દસેય તત્ત્વો માટે યોજના થવી જોઈએ, તેની સ્પષ્ટ નોંધો થવી જોઈએ; આ યોજનાના સ્પષ્ટ આકારો ચિત્રોરૂપે, ભાતરૂપે તૈયાર કરવાની ટેવ પાડવી આવશ્યક છે. આ તત્ત્વોનો કલાને લાગતોવળગતો અભ્યાસ હવે કરીએ.

આપણે એટલું ધ્યાનમા રાખવુ આવશ્યક છે જ કે ઉપર જણાવેલાં પાચ મુખ્ય તત્ત્વોનો વધતાઘટતા પ્રમાણમા ઉપયોગ કરવાનો છે/જ અને તેમનુ સામુહિક કે વ્યકિતગત આયોજન કરવાનુ છે. પ્રત્યેક નાટ્યપ્રયોગમાં આ તત્ત્વો પંચપ્રાણ સમા છે. આ પાચ તત્ત્વો નૃત્યું, સંગીત અને ચિત્રકલાએ નાટ્યકલાને અર્પેલ તત્ત્વો છે, અને તેથી આ પંચપ્રાણ તત્ત્વો નાટ્યની દસ્ય, શ્રાવ્ય કલાનો સુંદર દેહ ઘડે છે, અને ત્રણ દિશામાનવાળા રંગમંચમા અને ચોથી દિશાવાળા પ્રેક્ષકોના અંતઃકરણમા આ કલાસૃષ્ટિ પ્રગટ થાય છે. આ કલાત્મક તત્ત્વોનુ '**સુગઠન**' નાટ્યપ્રયોગના પાયામા છે.

નાટ્ય અને કલા

કવિક્રિયા—નાટ્યલેખન—નાટ્યગૂંથણી એક કલા છે. તેવી જ રીતે નટક્રિયા—નાટ્યપ્રયોગ, નાટકની રજૂઆત એક કલા છે.

કલાદ્વારા સૌંદર્યદર્શન થાય છે. પ્રકૃતિની, માનવસ્વભાવની, યા તો અધિભૌતિક જીવનની કલાત્મક અનુકૃતિ માનવ સરજે છે તેમા તેનો ઉદ્દેશ ચિત્તમા ભાવોદ્દીપન કરવાનો છે. ભાવોદ્દીપનદ્વારા નવી દષ્ટિ, નવા સંકલ્પો, નવું દર્શન વગેરે પરિણામો પ્રગટે છે. આથી ભાવોનુ ઉદ્દીપન તે જ ' કલાકૃતિ 'નું સીધુ, સચોટ, સ્પષ્ટ પરિણામ છે.

કલા માનવનું સર્જનકાર્ય છે. કલાકારે પોતાના ચિત્તના ઊંડા સ્તરોમાં જે અનુભવ, અનુભૂતિ કે ઝાંખી કે સાક્ષાત્કાર પ્રાપ્ત કર્યો હોય તો જ તેનું સર્જન કરી શકશે. નાટ્યમાં તેનું દર્શન માનવને, તેના વાતાવરણને, જીવનઘટનાઓને—જીવનને મધ્યબિંદુમાં રાખે છે, અને તેને નિહાળતા કલાકારને જે મળ્યું તે આપણને પાછું આપે છે. તેણે અનુભવ્યું તે જ તત્ત્વ આપણને અનુભવવાનો, તે જ ભાવનું ભાવ ન કરાવવાનો, તે જ રસ ભોગવાવવાનો, તે જ દર્શન બતાવવાનો તેનો પ્રયત્ન છે.

એક વ્યક્તિ, કે માનવસમાજ, એકાદ પ્રસંગ કે આખી વાર્તા, કલ્પના કે વિચાર, દૃષ્ટિ કે સંકલ્પ, શ્રુતિ, પ્રેરણા—આવું કોઈ પણ તત્ત્વ લઈ નાટક રચાય. તેમાં માનવનું સામાજિક વાતાવરણ કે પ્રકૃતિના પરિણામો સાથે સંબંધો, કે દિવ્યતા સાથે તેના સંબંધો—આ તત્ત્વોનું વિચાર—સારતત્ત્વ તેની કલ્પનાશક્તિ વડે કે સ્મૃતિ અને કલ્પના વડે, તેના ચિત્તમાંથી ઘડાઈ વિસ્તાર પામી, એક સળંગ કથા પ્રગટ કરતા નાટક રૂપે લખાય છે.

કલ્પનાશક્તિ એટલી પ્રબળ શક્તિમાન બની શકે છે કે કલાકારના અંતઃકરણમાં એક આગવી સૃષ્ટિ—આત્મલક્ષી સૃષ્ટિ ઘડી શકે. પણ એકલી કલ્પનાશક્તિ વડે જ કલાનિર્માણ થતું નથી. આ કલ્પના રંગોદ્વારા, પથ્થરદ્વારા, અક્ષરદેહદ્વારા, વાદ્યદ્વારા, સ્વરદ્વારા, યા તો નટના ભાવ અભિનય દ્વારા જ કલાસ્વરૂપ પ્રાપ્ત કરે છે. આ માધ્યમ વિના કલા આત્મલક્ષી બની રહે છે. આ માધ્યમદ્વારા જ તેને પાર્થિવ આકાર મળે છે. માધ્યમને સ્વીકારી, તેને આકારમાં પ્રગટ કરવાની ક્રિયા માનવશક્તિ દ્વારા જ શક્ય છે. તેથી જ કલાસર્જન એ માનવની ઉત્તમ કોટિની ચિત્ત પ્રવૃત્તિ ગણાઈ છે. કલાકાર પોતાના માધ્યમની શક્તિ વડે અનેક તત્ત્વોને એક અખિલાઈવાળા કલાસ્વરૂપમાં સંગઠિત કરે છે; તેમાં જીવનનું કલાદર્શન કરાવે છે—વાસ્તવિક દર્શન જ નહિ—સ્થૂલ ચક્ષુ માટે જ નહિ પણ ચિત્તનાં ચક્ષુ માટે.

દર્શન અને કલા

અનેકવિધ પાસાવાળા જીવનદર્શનને અખિલાઈવાળુ સ્વરૂપ આપવુ, આ સ્વરૂપ—આ આકાર ઘડવો તે 'કલાકારનો કસબ' છે. દરેક કલાસ્વરૂપનો કસબ પણ જુદા જુદા પ્રકારનો હોય છે. જેવી કલા, જેવી તેની ધરતી, જેવું માધ્યમ તેવા તેની ઘડતર રચનાના સિદ્ધાંતો—નિયમો. સૈકડો વર્ષોના અનુભવને અંતે કેટલાક સિદ્ધાંતો—નિયમો તારવવામા આવ્યા છે, અને કલાસ્વરૂપના વિકાસ સાથે આ સિદ્ધાંતો—નિયમો બદલાતા રહ્યા છે—ફેરફારો થતા રહે છે—નવા નિયમો ઉમેરાતા જાય છે. દર્શન અને કલાકસબના સંબંધનો તથા વિકાસનો ઇતિહાસ આ રીતે સતત ઘડાતો, બદલાતો, ગતિમાન ઇતિહાસ છે.

બધી કલાઓમાં—ચિત્રશિલ્પમાં, સંગીતશિલ્પમા, સ્થાપત્ય-શિલ્પમા—કેટલાક સિદ્ધાંતો—નિયમો પાયાના ગણી સ્વીકારવામા આવે છે જે નાટ્યશિલ્પને પણ લાગુ પડે છે. આ તત્ત્વોની હાજરીથી નાટ્ય-શિલ્પ કે કોઈ પણ શિલ્પ સુંદર બને છે. તેની ઊણપથી ખોડવાળો માનવદેહ લાગે તેવો—શિલ્પદેહ લાગે છે.

આ તત્ત્વો છે :—

૧. એકતા : સંગઠન : અખિલાઈ [Unity]
૨. એકસૂત્રતા [Coherence]
૩ મહત્ત્વપ્રદાન અને વિવેક [Emphasis and Selectivity]
૪. પ્રમાણ [Proportion]
૫. પુનર્રચના [Rearrangement]
૬ ભાવઉદ્રેકતા : અસરની તીવ્રતા [Intensification]

(૧) એકતા : સંગઠન 'નાટક 'મા ગૂંથેલા મુખ્ય વિષયને કેન્દ્રમાં રાખી અનેક પાસાઓનો વિકાસ કરવો–તેની સાથે સતત એકતા રાખવી

તે અનેક જુદા જુદા તત્ત્વોનો સરવાળો તે કલાસર્જન નથી; અનેકવિધ તત્ત્વો તથા પાસાઓમાથી એક જ તત્ત્વ ઉપસાવી એ જ તત્ત્વને મહત્ત્વ પ્રદાન કરવુ, તે એકતાવાળી સગઠીત ગૂંથણીનુ પરિણામ છે. ઉત્તરરામચરિતમા "એકોન્સ કરુણ !"—આ શ્રેષ્ઠ દાખલો. એક નાટકમાં મુખ્ય કથા સાથે પેટાકથાઓ જોડાઈ ને જો આખો પ્રવાહ એકતાવાળી ચરમબિંદુની અવસ્થાએ પહોંચે તે એકતા. સ્થળ, કાળ અને ક્રિયાની એકતાનો સિદ્ધાંત આ રીતે વિચારવો.

(૨) એકસૂત્રતા: સંગઠ્ઠનનુ કે એકતા સાથે નિકટનો સંબંધ ધરાવતુ તત્ત્વ તે એકસૂત્રતાનુ છે. કલાવિષયનાં જુદા જુદા ભાગોનો નાટકની મુખ્ય વસ્તુ સાથે આંતરસંબંધ જળવાય તેવી આંતરિક એકસૂત્રતા હોવી જોઈએ. નાટકમાં આ એકસૂત્રતા, સૂક્ષ્મ રીતે, એક પાત્રનો બીજાં પાત્રો સાથે કેવો માનસિક કે ભાવમય સંબંધ છે તેમાં રહેલ છે; તથા એવી મનોદશાનો વિકાસક્રમ ગોઠવાય તે ક્રમ સ્થાપવો તે એકસૂત્રતા.

(૩) કથા, વસ્તુના મુખ્ય તત્ત્વને આગળપાછળના સંબંધોની જાળમાથી અલગ પાડી તેને મહત્ત્વ આપવુ. અનેક તત્ત્વોની ભેળસેળવાળી જીવનકથામાંથી કેટલાંક મહત્ત્વના તત્ત્વોને અલગ પાડી, તેમને ઉપસાવવાં, અને તેમની એકસૂત્રતા ગૂંથવી તથા એવી ગૂંથણીમાંય મહત્ત્વનાં અંગને સ્પષ્ટ મહત્ત્વ આપી ઉપસાવવું આ તો પ્રત્યેક કલાનો પ્રાણપ્રશ્ન છે જ. નાટચના આત્મારૂપ તત્ત્વ કે વસ્તુને વ્યક્ત કરવા માટે અનેક તત્ત્વોમાંથી કેન્દ્રવર્તી તત્ત્વને મહત્ત્વ આપવું પડે છે.

પ્રકૃતિમાં બધું સમાન છે. તેમાં કોઈ ખાસ અંગને મહત્ત્વ અપાતું નથી પણ માણસે સર્જેલી કલામાં સારતત્ત્વવાળાં પ્રધાન અંગોને તથા તત્ત્વોને મહત્ત્વ અપાય છે જ, જુદા જુદાં વલણોવાળા ચિત્તવ્યાપારોમાં એકસ્થાયી ભાવ પર મહત્ત્વ આપવાથી પાત્ર, ઘટના કે નાટ્યને વિશિષ્ટતા મળે છે જ. આ 'મહત્ત્વ-પ્રદાનની' પ્રક્રિયામાં ગૌણ તત્ત્વો સાવ દૂર

કગય અથવા તો તેમને યોગ્ય પ્રમાણમા મહારી સાચવી ગખાય આમ **"મહત્ત્વ-પ્રદાનની"** પ્રક્રિયા અનેક તત્ત્વોમાથી એક તત્ત્વને અલગ પાડવાની, તેની પસદગી કરવાની પ્રક્રિયા આવી ગહેની છે આવી પસદગી તે કલાની વિવેકશક્તિ આવી વિવેકશક્તિ વડે જ કલાકાર મહત્ત્વ અને બિનમહત્ત્વને દૂધ-પાણી જુદા પાડે છે અને તેમના સબધનુ **પ્રમાણ** સ્થાપે છે

(૪) કલામા મહત્ત્વના મુખ્ય તત્ત્વ સાથે ગૌણ (નાના બિન-આવશ્યક કે ઓછા આવશ્યક) અગોનુ—સબધોનુ પ્રમાણભાન આ શિલ્પવિધાનમા અત્યત આવશ્યક છે અને શિલ્પની અખિલાઈમા ગૌણ તત્ત્વોનુ પ્રમાણસગ સયોજન કરવાની **વિવેકશક્તિ** હોવી જોઈએ

(૫) **પુનર્રચના:** પ્રમાણભાન તથા વિવેકશકિતના આધાર કલાકાર પોતાની કથાવસ્તુના અનેક તત્ત્વોમાથી મહત્ત્વના તત્ત્વો ઊપસાવે છે, ગૌણ તત્ત્વોને પ્રમાણસર સબધમા જોડે છે, તે પ્રક્રિયામા આતર સબધો, આતરકડીઓ તથા સ્પષ્ટ આકાર જન્મે છે આ યોજનાને કલાત્મક પુનર્રચના કરી શકાય છે ગૌણ ભાગો વધુ ગૌણ બને તેનુ નથી પણ ગૌણની પ્રમાણસર હસ્તીથી જ પ્રધાન તત્ત્વ મહત્ત્વ પામે, ગૌણ તત્ત્વોની ગોઠવણી, રચના તથા વ્યવસ્થા એવી રીતે થાય કે જેથી ગૌણ એટલે ઉવેખવાનુ ઉપેક્ષિત તત્ત્વ નથી પણ મહત્ત્વના તત્ત્વ માટે તે તેને યોગ્ય આવશ્યક સ્થાને ગોઠવાય તો જ રચનાવિધાન થાય છે આવી યોજના તે **પુનર્રચના.**

(૬) આમ એક નવી કલાત્મક પુનર્રચનામા—શિલ્પવિધાનમા જ્યારે અનેક ગૌણ ઘટનાઓ એક મહત્ત્વની ઘટના ઊપસાવી આપે, અનેક સચારી તત્ત્વો એક સ્થાયી ભાવ સ્થાપી આપે, અનેક વિધાનો એક મુખ્ય વિધાન સર્જી આપે ત્યારે પ્રધાન તત્ત્વોના મહત્ત્વના તત્ત્વોના ભાવોની માત્રા, તેમના વાતાવરણના સંધાનમા અનેકગણી વધી

જાય છે—ભાવમાત્રાનું ચરમબિંદુ પ્રાપ્ત થાય છે. તેમા તીવ્રતા અને દ્રુત ગતિ આવે છે. આ ઉદ્રેકતા, **તીવ્રતા** આખા નાટચપ્રયોગમાં નાટચ-વાર્તાને ગતિ, ઝડપ આપે છે. એક લડાઈનુ દ્રશ્ય બતાવવા—જો જુદા જુદા અવાજો, યોદ્ધાઓના હાકોટા, બંદૂકોના ગોળીબાર, તોપોના ધડાકા, તલવારોના ખડખડાટ, પવનના સૂસવાટ વગેરે તત્ત્વો પસંદ કરી, દરેક તત્ત્વનું પ્રમાણ ગોઠવી, તેનું ચરમબિંદુ ગોઠવી પુનર્રચના કરવામાં આવે તો અવાજોની અસરોની સુંદર પશ્ચાદ્ભૂમિ ગોઠવી શકાય. આ કાર્યમાં પસંદગી અને વિવેક કરતા કરતાં દરેક યોગ્ય તત્ત્વને કે તેના ભાવને આપણી કલાત્મક આવસ્યકતા પ્રમાણે તીવ્ર કરી શકાય છે; તેની માત્રા વધારી ઘટાડી આવશ્યક ઉત્તેજના, તથા નાનામોટા ચરમબિંદુ પ્રાપ્ત કરી શકાય છે.

ભાવ-અવસ્થા

કોઈ એક જાહેર સભામાં એક વક્તા દ્વારા કોઈ વિચાર કે ખ્યાલ રજૂ કરવામાં આવે ત્યારે તેને સાંભળનાર પ્રેક્ષકમાં ભાવ જન્માવે છે, પણ એ જ વિચાર કે ખ્યાલ કલાના સિધ્ધાંતો અનુસાર રજૂ કરવામાં આવે તો એ વિચાર કે ખ્યાલ કરતાંયે કાંઈક વિશેષ તત્ત્વ તેમાં પ્રગટ થાય છે. —આ વિશેષ તત્ત્વ કયું ? વિચાર કે ખ્યાલ જેનો બનેલો છે તે લક્ષણ : તે ભાવ-અવસ્થા. દા. ત. ફૂલ: એક કલાકાર કમળ ચીતરે છે તો પાણીના સરોવરમા ડાંડી પર ઝૂલતુ કમળ ચીતરી શકાય. બીજો કલાકાર આ બધી ચીજવસ્તુઓ બતાવ્યા વિના કમળની માર્દવતા, તેની છટા, તેનુ ખીલવું—વગેરે બતાવી કમળ ચીતરી શકે છે. આમ કમળની માર્દવતા, તેની છટા બતાવવામાં કલાકારની ખૂબી છે. આ બન્નેની ભાવ-અવસ્થા છે. આ ભાવ-અવસ્થા તરફ આગળી ચીંધવાનુ–તેનો અનુભવ કરાવવાનુ, અરે! તેનો ઉપભોગ કરાવવાનું કામ કલાકાર કરે છે.

દૂતવાક્યમાં દુર્યોધન કૃષ્ણ તરફ ઘૃણા બતાવવા પોતાનુ ચિત્ત

દ્રૌપદીવસ્ત્રહરણના ચિત્રમા ચોટાડે છે : (દુર્યોધનનુ ચિત્ત આવા જ ચિત્રમાં ચોંટે)—આ દુર્યોધનના અંતરની ભાવ-અવસ્થા તથા કૃષ્ણની અનંત શક્તિની ભાવ-અવસ્થા બનાવવાનુ કલાત્મક વિધાન છે. તે માટે જો દુર્યોધનને વક્ર ચહેરો કરી, બરાડા પાડતો, ગાળો વરસાવતો બતાવ્યો હોત તો તે કલાત્મક વિધાન ન જ થાત. આવા ભાવ-અવસ્થાના તીવ્ર પ્રસંગો ઉપર કલાકારો એકાદ શબ્દ વડે, એકાદ વ્યંગ વડે, એકાદ રેખા વડે, એકાદ સૂચન વડે, એકાદ પ્રતીક વડે આબેહૂબ રૂપે બતાવી આપે છે. દ્રૌપદીવસ્ત્રાહરણના ચિત્રમા દષ્ટિ સંયોજન કરવાની દુર્યોધનની પ્રક્રિયા જ તેની વૃત્તિની ઉત્કટતાની, તીવ્રતાની અવસ્થા બતાવે છે. કલા-દષ્ટિ, વિવેક, સૌંદર્યદર્શન, રસદર્શન તથા ધ્વનિ કે પ્રતીક શોધવાની આતરસૂઝ કલાકારને સૂક્ષ્મ રીતે, અને છતા સચોટ રીતે ભાવ-અવસ્થાનુ વિધાન કરવાનુ શીખવે છે.

શિલ્પ-વિધાનનું લક્ષ્ય

કલા કસબનું લક્ષ્ય

બધી કલાઓમા કસબનુ લક્ષ્ય તો કલાવસ્તુ તત્ત્વને સ્પષ્ટ રીતે અસરકારક રીતે નજરબંદી કરે તેવી આકર્ષક રીતે, ચિત્ત પર અસર કરે તેવી રીતે રજૂ કરવાનું છે અને ભાવ-અવસ્થાના લક્ષણોને સંયોજે તેનુ તેના તત્ત્વોનુ વિધાન કરવાનું છે. પૃથક્કરણ કરતા સમજાય છે કે દરેક કલાના ક્ષેત્રમા કસબની વ્યાખ્યા જુદી જુદી રીતે સમજાવાય છે છતા તત્ત્વતઃ તે એક જ છે. અવશ્ય દરેક કલાની માટી અનોખી હોય છે તેથી દરેકના વિધાન કસબના તત્ત્વો પણ જુદી જુદી રીતે શીખવાના હોય છે કે વાપરવાના હોય છે. જેવી રીતે શસ્ત્ર તો બધા કહેવાય છતા દરેક શસ્ત્રને વાપરવાની રીતો જુદી જુદી હોય છે. આ કસબ કાલ સાથે બદલાયા જ કર્યો છે. આ જમાનામા ભાણાવળીની કલા કેટલી કઢંગી લાગવાની ! તેવી જ રીતે આકાશમાં બોલવુ, બધાની હાજરીમા સ્વગત

બોલવું, પ્રેક્ષકો સામે આવીને જ અભિનય કરવો—આ બધું હવે વર્જ્ય બન્યું છે ચિતરેલા પડદાનું સ્થાન સ્થાપત્યના એકમોએ લીધું છે આમ કસબ બદલાતો ગયો છે

તે છતા આ કસબના વ્યવહાર માટે તારવેલા સિદ્ધાંતો કાંઈ બદલાતા નથી, કસબ પણ ધરમૂળથી બદલાતો નથી. પરંપરાગત વારસો તો કલાના ક્ષેત્રની અદ્દભુત મૂડી છે અને ચિરકાળ સુધી નવા નવા ચીલા પર પ્રકાશ પાથરે છે—તેને ઉવેખી ન શકાય.

કેટલાક અતિ ઉત્સાહી કલાકારો કસબને જૂજ મહત્ત્વ આપે છે. તેઓ કસબને બંધનરૂપ ગણે છે પણ કેટલુક ઉત્તમ કોટિનુ થયું હોત તેવુ સર્જન વિધાનકસબના અભાવે કાચું મોળું જ રહ્યુ છે તેવી જ રીતે એ પણ સાચું છે કે ઉચ્ચ પ્રેરણા અને અલૌકિક દિવ્યદર્શન પર રચાયેલ કેટલુ ક સર્જન કસબના તત્ત્વોનુ બેધડક ઉલ્લઘન કરી શક્યું છે અને છતા ય તેની ઊંડી અસર ક્રાંતિકારી રહેવા પામી છે કેટલાક સામાન્ય, મધ્યમ કોટિના નાટકો કેવળ વિધાન શક્તિની સચોટ અસરથી ઘણા અસરકારક અને રંજક બન્યાના દાખલા મોજૂદ છે કેટલાક નાટકો કસબે પ્રમાણસર ઘડાયેલા છતા પ્રાણ વિનાના પણ લાગ્યા છે અને ઊડી ગયા છે

કલાવિવેક કલાકારને શિલ્પ અને વસ્તુતત્ત્વ વચ્ચે પ્રમાણસરનો સ બ ધ સ્થાપવાનું જાળવવાનું, તથા વિકસાવવાનુ શીખવે છે.

તત્ત્વ અને કસબ

જો કલાસર્જનમા તત્ત્વ અને વિધાન-કસબનુ પૂર્ણ પ્રમાણ જળવાય તો જ તે શિલ્પ સુદર બને છે આજનો કલારસિક પ્રેક્ષક નટ પાસે ઘણો જ પ્રાણવાન, વૈવિધ્યવાળો, અભિનય માગે છે. આજનો પ્રેક્ષક વિચારતત્ત્વવાળા પ્રાણવાન નાટકો માગે છે. આજનો પ્રેક્ષક આ નાટકોમા નાટકની વસ્તુનુ પૂર્ણપણે પ્રાગટ્ય—નાટ્યતત્ત્વનો પૂર્ણ

આવિર્ભાવ માગે છે. કસબથી લદાયેલ નાટક કલાસર્જન બનતુ નથી; તેમ જ કસબની કેટલીક ખૂબીઓથી પ્રેક્ષકોને ખેંચી રાખવાનો પ્રયત્ન પણ સફળ નહિ થાય. પ્રેરણાને સુયોગ્ય, સુપ્રમાણવાળો કલાદેહ અપાય તેવા મિલનમાં જ ભવ્ય સર્જન શક્ય બને છે.

આજે ઘણાં નાટકો કેવળ કસબીઓની ખૂબીઓ પ્રગટાવવા જ રચાય છે અને ભજવાય છે. આ તત્ત્વ નાટ્યકલાને માટે વર્જ્ય ગણાવું જોઈએ જ.

સાહિત્યક્ષેત્રમા ભવ્ય પ્રેરણાત્મક સાહિત્ય અને કસબના વર્ચસ્વવાળું સાહિત્ય—બે અલગ વલણો યુગેયુગે સ્પષ્ટ દેખાય છે જ. આ વિસંવાદમાથી પોતાના કલાસર્જનને બચાવી લેવા દરેક કલાકારે સચેત થઈ જવુ જોઈએ અને બન્નેનુ પ્રમાણ **પરમાણવાની** સૂક્ષ્મ જ્ઞાનેન્દ્રિય પ્રત્યેક કલાકારમાં વિકસવી જોઈએ.

કલાક્ષેત્રની વિભૂતિઓનાં જીવનચરિત્રો તથા સંસ્મરણો તપાસતા એક વાત સ્પષ્ટ થાય છે કે પ્રત્યેક કલાકારને કલાનુ તત્ત્વદર્શન કરવા જેટલું તપ કરવું પડે છે તેટલું જ તપ દર્શનને સ્વરૂપ આપવા કરવું પડે છે. દરેક વિભૂતિએ પોતાનાં સર્જનને મઠારી પૂર્ણતા તરફ લઈ જવા કેવું ભગિરથ તપ કર્યું છે! શેક્સપિયર, કીટસ, ઈબ્સન, શૉ, શ્રી અરવિંદ—પ્રત્યેક વિભૂતિએ પોતાનાં સર્જનસ્વરૂપને પૂર્ણતા આપવા પુનઃ અને પુનઃ મઠારવાની, તેને ઘડયા જ કરવાની કેટલી બધી તપશ્ચર્યા કરી છે! આ વિભૂતિઓનું ઉદાહરણ આપણને તત્ત્વ અને સ્વરૂપ વચ્ચે પ્રમાણસર સંબંધ કેવો છે તે બતાવે છે.

સર્જન અને સ્વરૂપ

એક સર્જકને પોતાનાં કલાસ્વરૂપ વિષે કેવી સચેતનતા હોવી જોઈએ એ કોઈ કલ્પનાનો વિષય નથી. કોઈ પણ કવિ—લેખકને તમે આ વિષે પૂછશો તો તમને તરત જ તે વિષે કહેશે. કલ્પનાશક્તિ વડે

જ્યારે કલાસર્જન ઘડાતું હોય છે ત્યારે તેના સ્વરૂપનો સ્પષ્ટ આકાર દેખાવા માંડે છે. જેમ જેમ આ ઘડતરની ક્રિયા તેને માટે લાંબા અભ્યાસ પછી સાહજિક બને છે તેમ તેમ કલાસ્વરૂપ વિષે તેની સચેતનતા પણ સ્વાભાવિક થતી જાય છે. તેની ચેતના તત્ત્વ અને સ્વરૂપ બન્ને વિષે સજાગ રહે છે. અને બન્નેનું પ્રમાણ જાળવે છે. તત્ત્વને સ્વરૂપ આપવાની પ્રક્રિયા જુદી જુદી નથી પણ એક જ છે. કેટલાક સર્જકો સ્વરૂપોમાંથી તત્ત્વ-દર્શન કરે છે; કેટલાકમાં તત્ત્વ—અભિવ્યક્તિ પ્રથમ થાય છે અને પછી સ્વરૂપઘડતરની ક્રિયા થાય છે. ગમે તે છેડેથી પ્રક્રિયા શરૂ થાય પણ અંતે બન્ને એક જ સર્જનપ્રક્રિયાના છેડા છે તે સ્પષ્ટ થાય છે જ.

ઊગતા લેખકો સિદ્ધહસ્ત લેખકોને જુવે છે ત્યારે તેમને તત્ત્વ અને સ્વરૂપની પ્રક્રિયા તેમની ચેતનામાં એટલી સાહજિક એકતામાં કામ કરતી દેખાય છે કે તેથી ઊગતા લેખકો એવું ઉતાવળિયું નિગમન કરે છે કે (૧) સ્વરૂપઘડતરનો કસબ શીખવો આવશ્યક નથી, તેમ જ (૨) સ્વરૂપ-ઘડતર આપોઆપ આવડી જાય છે, (૩) સ્વરૂપઘડતર જન્મસિદ્ધ મેધાનું પરિણામ છે. વગેરે...અને આવાં ઉતાવળિયાં નિગમનો તારવી સ્વરૂપઘડતર કરવાની પ્રક્રિયા શીખવા સહેજ પણ પ્રયત્ન કરતા નથી.

ઘણાખરા સાહિત્યકારો અને વિવેચકો આ પ્રશ્ન પર સહમત છે કે કલાકારોએ પોતાના કલાસ્વરૂપ પર (શીખીશીખી, અનુભવ મેળવી, અખતરાઓમાંથી પસાર થઈ, કુશળ ગુરુની દેખરેખ નીચે) પ્રભુત્વ મેળવવું જ જોઈએ. ટૂંકામાં પ્રેરણા—તત્ત્વ—અભિવ્યક્તિ અને સ્વરૂપવિધાન બન્ને પ્રક્રિયાઓ છૂટી છૂટી શીખી લેવી જોઈએ અને બન્નેનું સપ્રમાણ મિલન કરતાં શીખી લેવું જોઈએ.

આ વિધાનના સમર્થનમાં સ્વ. શ્રી ડીન ઍલેક્ઝાંડર નામના વિદ્વાને એક નોંધ લખી છે જે નીચે મુજબ છે :

[કલ્પના—ખ્યાલ—વિચાર તે કવિનું ઉડ્ડયન છે. કસબ—વિધાન —તે કલાકારે સ્વીકારેલ અંકુશ છે.]

"માનો કે નાટ્યલેખક પોતાની વસ્તુ તરીકે પોતે જોયેલ કે અવલોકનમાં આવેલ એક કોઈ "પાત્ર" સ્વીકારે છે. કવિઉડ્ડયન તો આ વ્યક્તિનાં વિવિધ પાસાં એક પછી એક પચાવવામાં રહેલું છે. ત્યાર પછી કવિ તેમાં અનેક નવાં લક્ષણો—ગુણો—વલણો ઉમેરે છે. કોઈ સબળ કારણ, કોઈ આજ્ઞાકારક વિચાર કે ઉદ્દેશ કવિને આ પાત્ર નાટકમાં મૂકવા આદેશ આપે છે. આવા પાત્રનું અસ્તિત્વ તે જ મૂળ-ભૂત અને સર્વવ્યાપી કારણ છે; તેના સંબંધો તે તપાસે છે. એક સર્જકના મનમાં આ પાત્ર પર મનન, મંથન, ચિંતન મહિનાઓ સુધી ચાલે છે. આ પાત્રમાં કવિ લીન થાય છે અને તે પાત્રની ઘણી બાજુઓ, ચરિત્રનાં પાસાંઓ, તેના મનમાં વિકસતાં જ જાય છે—અને આ બધાં જ પાસાંઓ તેના નાટકમાં પણ ઉપયોગમાં જ આવે છતાં પાત્રનું સર્વાંગી ચિત્ર ગ્રહણ કરે છે.

"આમાં પાત્રનાં ચરિત્રલક્ષણ શોધી, તેનું વ્યક્તિત્વ કલ્પનાથી ઘડવાની 'ઉડ્ડયનક્રિયા' પર કવિ અંકુશ મૂકે છે. આ અંકુશ માટે પાત્રનો વિકાસ અમુક મહત્ત્વની પળોમાં વહેંચી નાખે છે. આવી મહત્ત્વની પળો ત્રણ હોય, કે ત્રીસ હોય. આવી પસંદગી કરવાથી પાત્રનાં કેટલાંક લક્ષણો—કમ પણ કરવાં પડે. જે વપરાય તે લેખકના મુખ્ય ખ્યાલ સાથે સંબંધ ધરાવતાં હોવાં જોઈએ. આ નિયોજન એ કસબનો વિષય છે. ત્યાર પછી નાટકને જે સ્વરૂપ આપવા માગે છે તેનો પહેલો મુસદ્દો તૈયાર કરવા કાગળ પર પોતાની આ નોંધ તે ટપકાવી લે છે.

"કવિના ઉડ્ડયનનો બીજો તબક્કો હવે શરૂ થાય છે. તે પોતાનાં પાત્રને કાર્યમાં, ક્રિયાશ્રેણિમાં જુવે છે—અનેક ઘટનાઓની શ્રેણિમાં જુવે છે. કલ્પનાની આ લાંબી પ્રક્રિયા છે—પાત્રને અનુરૂપ ક્રિયા

અને બન્ને લેખકના' ખ્યાલને અનુરૂપ હોવા જોઈએ. ક્રિયા-કાર્યના પ્રવાહની પસંદગી અનેક સંજોગો પર આધાર રાખે છે. ક્રિયા-કાર્ય ઘણાં રસપ્રદ હોવા જોઈએ: વૈવિધ્યપૂર્ણ હોવા જોઈએ: તેમાં ચરમ-બિંદુ આવવું જોઈએ. સર્જકની પોતાના સ્વાત્માની પ્રકૃતિ—એટલે કે પોતાનો માનુષી અનુભવ અને નાટ્યાત્મક તત્ત્વનો તેનો સંદેશો તેને નાટ્ય—કાર્ય—ક્રિયાના નિર્માણમા મદદ કરે છે. આ બિંદુવાર્તા હજુ પણ અસ્પષ્ટ અને આકાર વિનાની હોય છે.

" કલા ' અંકુશ ' હવે વાર્તામા વ્યવસ્થા લાવે છે. વિચારપૂર્વક કવિ પોતાની વાર્તાને ત્રણ તબક્કામા વહેંચે છે—શરૂઆત, મધ્ય ભાગ અને અંત ભાગ. ત્યાર પછી અંકો અને દશ્યોની વ્યવસ્થા. અંક કે દશ્યમાં પડદા પડે તે પહેલાના ચરમબિંદુઓ ગોઠવે છે. આ પ્રક્રિયાને પરિણામે એક ચોક્કસ આકાર ઊભો થાય છે—જેમાં વાર્તાની મોટા ભાગની નાટ્યરચના સ્પષ્ટ થાય છે.

" આટલું થયા પછી કલા ' અંકુશ 'નું કામ આગળ વધે છે. કવિ વાર્તાને નાની ઘટનાઓ અને પરિસ્થિતિઓનાં એકમોમાં વહેંચી નાખે છે; જે મહત્ત્વનાં ચરમબિંદુઓ તરફ આપણને લઈ જાય છે—તેમને French Scenes—ફ્રેન્ચદશ્યો કહેવાય છે. સામાન્ય રીતે એક પાત્રના પ્રવેશ કે ગમન પછવાડે નવો વિચાર કે નવો પ્રસંગપ્રવાહ અનુસરે છે. આ રૂપ-રેખામાં હવે કેટલાંક " પ્રસંગ એકમો "—ફ્રેન્ચ સીન્સ—ગોઠવાય છે. જેમાંથી પાત્ર આગળ વધે છે. ત્યાર પછી દશ્યનો અનુક્રમ ગોઠવવા ઘણો વિચાર અપાય છે—કારણ કે આ અનુક્રમ જ નાટ્યાત્મક, ભાવોદ્રેકતા-વાળી અસરો નીપજાવે છે. કથાપટનાં રહસ્યો ઉકેલવાનાં બિંદુઓ અને બનાવો—ઘટનાઓનાં બિંદુઓ નક્કી કરવાં એ સફળ નાટ્યલેખન વિધાનની ચાવી છે. [મોલિયેરનાં નાટકોમાં ફ્રેન્ચ સીન દરેક પાત્રનાં 'આવન' પર શરૂ થાય છે—પાત્રપ્રવેશ પર જ ફ્રેન્ચ નાટકોમાં આવી રીતે અંકનું દશ્યોમા વિભાગીકરણ થતું હતું તેથી આવાં દશ્યોને, ફ્રેન્ચ સીન કહેવાનો શિરસ્તો પડી ગયો છે.]

"ત્યાર પછી પુનઃ ઉકેલન જુદા જુદા પ્રસંગોમાં અને ઘટનાઓમાં પાત્રોના એકબીજા સામે પ્રત્યાઘાતો મુકરર કરવાનું કામ કલ્પનાના ઉકેલનથી શરૂ થાય છે. આ વિચારાઈ જાય અને લખાઈ જાય ત્યારે નાટકની પૂરી રૂપરેખા તૈયાર થઈ કહેવાય.

"ત્યાર પછીનું પગલું ઘણું જ અગત્યનું છે: થિયેટરમાં કોઈ પણ કાર્ય કરવા માટે તદ્દન આવશ્યક પગલું છે: જ્યારે નાટકની રૂપરેખા—કાચો ખરડો આ રીતે દોરાઈ જાય અને તેનાં બધાં જ અંગો વિચારાઈ ગયાં હોય ત્યારે સર્જકે તેમને પુનઃ પુનઃ જોઈ જવાં જોઈએ, અને મૂળ વિષય જેટલો પચાવ્યો હોય તેટલી જ આ રૂપરેખાની બધી વિગતો પચાવી લેવી જોઈએ. આમ આવશ્યક છે કારણ કે જે પહેલો લિખિત ખરડો તૈયાર કરવામાં આવે તે ભાવોથી ભરચક, એટલે કે કલ્પના તથા આવેગો તથા ભાવોના ઉકેલનથી ભરપૂર હોવો જોઈએ. જે રૂપરેખા તૈયાર કરી છે—જે નોંધો લખીને રાખી છે તે પ્રમાણે કવિએ લખવા ન માંડવું પણ એ રૂપરેખા એટલી પચાવવી જોઈએ કે જ્યારે કવિ લખવા માંડે—સર્જન કરવા માંડે ત્યારે આપોઆપ સ્વરૂપ પ્રગટવા માંડે; માનો કે કોઈ સ્થળ લેખિત નોંધથી તે દૂર જાય તો પણ મૂંઝાવા જેવું કાંઈ જ નથી. પહેલો કાચો ખરડો તો કાંઈ જ અંકુશો કે બંધન વિના જ લખાવો જોઈએ—તેમાં કસબના અંકુશો કે લેખિત નોંધ બંધનરૂપ ન બનવા જોઈએ. પણ તદ્દન નવા ભાવ-આવેગો, પ્રવાહો—લાગણીના ધોધ પ્રગટે તો સારું. જો પોતાનું મૂળ ખોખું જ આખું ને આખું બદલાતું દેખાય તો એક પછી એક એક અંકો રચના જવું અને તેને પરિણામે તૈયાર થતું ખોખું અસરકારક આકાર ધારણ કરશે.

"હવે આવનારો અંકુશ તદ્દન સ્પષ્ટ છે. એ છેશાત મગજે કરવામાં આવેલું વિવેચનાત્મક પૃથક્કરણ—**જે લખવામાં આવ્યું છે અને જે રૂપરેખા હતી** તેની શાંત મગજે કરવામાં આવેલી તુલના: જે

લખાયું છે તેમાં કાપકૂપ કરવાનું, વધારવા-ઘટાડવાનું, તેને આકાર આપવાનું આ કાર્ય છે. જે 'આવેગ'પૂર્વક લખાતું હોય છે તેમાં નવા ખૂણા, વાર્તાના નવા વળાંકો, નવા પ્રશ્નો બહાર પ્રગટે છે અને તેથી જે વિચારાયું હતું અને જે સહજ રીતે લખાઈ ગયું તેનું જાગ્રત મૂલ્યાંકન થવું જોઈએ. કેટલીક વાર નવું રાખવા જેવું પણ હોય છે; કેટલીક વાર નવું ઉમેરાયેલું દૂર કરવું આવશ્યક બને છે. શરૂઆતમાં દશ્યો કોઈક વખતે નબળાં લખાયાં હોય તો તેમને ફરી વાર લખવાં જોઈએ.

" આટલી પ્રક્રિયા થઈ ગયા પછી અંકુશ પર અંકુશ આવે છે. દશ્યોની લંબાઈ અને પ્રમાણ યોગ્ય રીતે ગોઠવવાં જોઈએ. દશ્યોમાં ન્યાયપુરઃસર તાર્કિક સાતત્ય છે કે નહિ તે જોવું જોઈએ. નવાં નાટ્યકાર્યો ઉમેરવાના રહેશે. વાક્યોની રચનામાં સફાઈ આવવી જોઈએ; વાક્યો સચોટ અને ટૂંકાં, લક્ષ ભેદે તેવાં તીવ્ર, મર્માળાં હોવાં જોઈએ. જે શબ્દો કે વાક્યોને મહત્ત્વ અપાવું જોઈએ તેને મળવું જ જોઈએ. કવિએ આ બિંદુએ કડક—નિર્દય વિવેચક થવું ઘટે, પોતાનું સર્જન તેણે તટસ્થ, શાંત સાક્ષીભાવથી જોવું જોઈએ. અહીં તે શિલ્પવિધાન કરનારો નિપુણ કસબી બની જાય છે." [Fundamentals of Directing: પાન ૧૬થી ૧૮)

આ સ્વ. શ્રી એલેક્ઝાંડર ડીને વર્ણવેલી નાટ્યલેખનની પ્રક્રિયા આવી રીતે જ બધા લેખકોમાં બને છે તેમ નથી. પણ નવોદિત લેખકે આ પંથે ચાલવું જ જોઈએ. તેમાં લેખકના સ્વભાવ મુજબ આ પ્રક્રિયાનું કોઈક અંગ વધુ ઝડપી બની જાય તો કોઈક અંગ ધીરું બની જાય યા તો કોઈક કક્ષાએ બે અંગો—' અંકુશ ' સાથે સાથે પણ કામ કરે—તોપણ મૂળભૂત પાયો લગભગ આવો રહેશે. આ પદ્ધતિ પરથી સમજાશે કે કલાસર્જનમાં પ્રથમ આવે પ્રેરણા-વિચાર, સંકલ્પ, ઝાંખા,

દર્શન. શ્રુતિ, સ્મૃતિ, વગેરે અને પછી જ આવે ' શિલ્પવિધાન,' ' કસબ,' ' હુન્નર '—પ્રથમ થાય કલ્પનાસર્જન અને પછી જ થાય તે સર્જનનુ સ્વરૂપઘડતર; તેમા આકાર અને વ્યવસ્થા લાવવાનું કામ—આ અનુક્રમ અગ્રતાની દૃષ્ટિએ નહિ પણ માત્ર અનુક્રમની દૃષ્ટિએ જ છે. શરૂઆતમા કહ્યુ તેમ કાલાનુક્રમે તો બન્ને પ્રક્રિયાઓ—' કલ્પના અને વિધાનકસબના પ્રવાહો ' એકમેકમા સંગમ પામે છે જ અને મૂળભૂત કલ્પનાને શરીર મળે છે.

પણ અત્યારે આપણે ધ્યાનમા રાખવુ આવશ્યક છે કે આપણા પ્રેક્ષકો—રસિકોની રસવૃત્તિ કેળવાયેલી હશે તો જ આપણા કલા-સર્જનનુ રસપાન કરી શકશે નાટ્યપ્રયોગના ઉપભોગમા જે જોખમ છે તે અહીં જાણવું જોઈએ નાટકશાળામા દરેક કક્ષાનો પ્રેક્ષક બેસે છે અને બધા જ નાટક જોઈ તેના પર નિર્ણયાત્મક રીતે બોલે છે; નાટકની સફળતા વિષે જાણે 'આખરી' નિર્ણય લેવાઈ જાય છે. આ પરિસ્થિતિને કારણે દરેક કલાકારની એ ફરજ બની જાય છે કે તેણે પોતાના પ્રેક્ષકને કેળવવો જોઈએ: તેનામા વિવેચનની શક્તિ—દૃષ્ટિ આવવી જોઈએ નાટકનો પ્રયોગ કેમ જોવો એ તેને આવડવું જોઈએ.

કેટલાક ઉત્તમ કોટીના ચિત્રો જોઈ ઘણા લોકોને કાંઈ જ અસર થતી નથી કેટલાક મધ્યમ કક્ષાના નાટ્યપ્રયોગો પર ' વાહવાહ ' પોકારતા પ્રેક્ષકો આપણે જોઈએ છીએ. કેટલીક અતિ સામાન્ય કવિતાઓ કે ગીતો સેંકડો શ્રોતાઓના દિલ હરી જાય છે. આ પરિસ્થિતિ હોવાથી આપણે માટે એ આવશ્યક છે કે સામાન્યથી સમુદાયની રસવૃત્તિ વિકસાવવા, કેળવવા અને તેમા સૂક્ષ્મ સૌંદર્યદર્શનની દૃષ્ટિ સ્થાપવા આપણે પ્રયત્ન કરવો જોઈએ જ. જેની કક્ષાના નાટકો રજૂ કરીશું અને જેટલું આ પ્રયોગોનુ વધુ ને વધુ સાતત્ય જળવાશે તેટલુ આ દિશામાં કામ થશે.

ઉદ્યોગ સંસ્થાઓના અતિ સામાન્ય કેલેન્ડરના ચિત્રો, સાધારણ ફિલ્મગીતો, પ્લાસ્ટિકના બજારુ પૂતળા માટે આજે સેંકડો પ્રશંસકો છે પણ કેટલાને નટરાજ, કાલિદાસનું મેઘદૂત કે અજન્ટાના ફ્રેસ્કો કે નંદબાબુના ચિત્રો ગમશે?

નાટ્યપરંપરા વિષે પ્રેક્ષકોની ચિત્તવૃત્તિ તો બેરોમિટર જેવી થવી જોઈએ કે જેથી હવામાનને યોગ્ય તેનું માપ સ્પષ્ટપણે જાહેર થાય. પ્રેક્ષકમાં કલા તરફ અભિરુચિ હોવી જોઈએ એ પ્રથમ ચિહ્ન. જે સૂર તરફ બહેરો હોય તે સંગીત કઈ રીતે સમજવાનો? જે રંગ તરફ આંધળો હોય તે ચિત્રને કઈ રીતે જોવાનો? જેને નાટકશાળા શું છે તે ભાન ન હોય તે નાટક કઈ રીતે જોવાનો? અને તેથી જ પ્રેક્ષકોએ પણ નાટ્યકલાના સુંદર મનોરંજક તત્ત્વો તરફ રસિકની દૃષ્ટિ, સહાનુભૂતિભર્યું હૃદય, સૌંદર્યસર્જન તરફ પ્રેમ સેવવો જોઈએ. આપણા પ્રેક્ષકોનાં ચિત્તમાં સૌંદર્યનો રસાસ્વાદ લેવાની શક્તિ આવવી જોઈએ. રસવૃત્તિ, રસાસ્વાદની વૃત્તિ સતેજ, સચેતન થવી જોઈએ.

આવી સચેતનતા, માનસિક જાગૃતિ તો વારંવાર નાટકો જોવાથી જ આવે છે. આવી પ્રેક્ષકચેતના નાટ્યશાળાની સતત યાત્રા કર્યા કરવાથી જ આવે છે. સારાં અને ખરાબ નાટકો જોવાની ટેવ પાડવી જોઈએ; પ્રત્યેક પ્રયોગ પ્રેક્ષકની રસવૃત્તિ માટે એક શિક્ષણ વર્ગ બનવો જોઈએ; કલાકારો અને દિગ્દર્શકો પોતાના પ્રેક્ષકોની રસાસ્વાદની શક્તિ કેટલી—કેવી છે તે પીછાને અને તેને ઊંચી લાવવા ધીરે ધીરે, દૃઢ રીતે પગલા માંડે એ ઇચ્છનીય છે અને ધોરી માર્ગ છે. દિગ્દર્શકે પ્રેક્ષકોને નાટ્યપ્રયોગ સાથે સાંકળવાના હોવાથી, પ્રેક્ષકોની રસવૃત્તિની રસભોગ કરવાની કક્ષા તેણે જાણવી જોઈએ; તો જ તેના સર્જનને લોકભોગ્ય બનાવવાની ચાવી તેને મળશે.

નાટ્યનો સાચો રણકાર, અર્થ, ગુણ, પાત્રો જીવવાની કલાકારોની

શક્તિ તથા કસબની મદદ વડે ભાવોના સૂક્ષ્મ પાસાઓ બતાવવા—આ બધુ દિગ્દર્શકે કરવાનુ છે. આવા નટકાર્ય માટે નાટક અને દિગ્દર્શકનો સંબંધ આપણે સ્પષ્ટપણે સમજી લઈએ.

સંગીતકાર સ્થપતિ, મૂર્તિકાર અને કવિ મૌલિક રીતે સર્જનાત્મક કલાકારો છે. પણ કવિક્રિયાનું અભિનયન કરનાર નટો કે તેમને એકસૂત્રે ગૂંથનાર દિગ્દર્શક તો કવિક્રિયાની અભિવ્યક્તિ કરનાર છે. અલબત્ત નટ પોતાની કલ્પનાશક્તિના બળે સર્જનાત્મક બને છે. નાટ્યમા અનેક શિલ્પોના કલાકારો નાટ્યપ્રયોગને સફળ બનાવવા આવશ્યક છે દિગ્દર્શકો, નટો અને અન્ય કારીગરો કાંઈ પોતાના આત્મલક્ષી ઊંડાણમાથી સ્વતંત્ર સર્જન લાવતા નથી પરંતુ કવિક્રિયાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. આટલી મીમાબંધી હોવા છતા નટોએ, દિગ્દર્શકોએ તથા અન્ય કલાકારોએ સર્જનાત્મક રીતે આખા પ્રયોગને તૈયાર કરવો પડે છે; પછી રજૂ કરવો પડે છે. તે ઉપરાત પ્રયોગની પ્રત્યેક રાત્રે સજાગ અને સર્જનાત્મક રહેવું પડે છે કે જાણે હમણા જ નાટ્યમા લખેલી જીવનઘટના બનતી હોય. કવિક્રિયા તો નાટક ગૂંથતા પૂરી થઈ ગઈ; નટક્રિયા તે પછી જ શરૂ થાય છે. આવા કલાકારોએ કવિક્રિયાના રહસ્યો જાણવા પડે છે. તેમણે નટ-ક્રિયાના રહસ્યો પણ જાણવા પડે છે. કવિના ભાવઊંડાણોના તાગ તેમણે લેવાના છે અને પોતાના અંગોમા તે પ્રગટ કરવાના છે. એટલે કવિની કલ્પનામા તેઓ પોતાની કલ્પના ઉમેરીને જ સર્જન કરી શકે છે, પણ તે છતા જે અર્થમા કવિ મૌલિક સર્જન છે તે અર્થમા દિગ્દર્શક નથી; કારણ કે કવિની જેમ તે સ્વચિત્તમા સ્ફુરેલું સર્જન કરવાનો નથી : તેણે અન્યના સર્જનને પ્રયોગરૂપે પ્રગટાવવાનુ છે. તેથી તે અર્થ-દ્યોતક કલાકાર છે, અને તેથી આજના દિગ્દર્શકો પોતાની એકાદ શૈલીના માલિક બની બેસી રહેતા નથી પણ નાટકમાથી પોતાની પ્રયોગશૈલી શોધી કાઢે છે અને નાટકના પ્રયોગની સ્થાપના કરે છે. કેટલાક ઉપલક્રિયા

દિગ્દર્શકો રૂઢ ચીલે ચાલી જુદા જુદા નાટકોમાં વેશભૂષા, દશ્યરચના બદલી બીજું નવું નાટક ભજવવાનો સંતોષ માને છે અને પોતે જુદા-જુદા પ્રકારના નાટક ભજવી શકે છે તેમ માને છે—મનાવે છે પણ હકીકતમાં તો તમામ પાત્રોની વેશભૂષા જ નવી હોય છે યા તો દશ્યરચના જ બદલી હોય છે અને તેની નાટક 'બેસાડવાની રીત' એક જ સરખી હોય છે

આવા દિગ્દર્શકો કાલાનુક્રમે પોતાની ઘરેડની છાપ મારી નાટકો રજૂ કર્યા કરે છે આવો દિગ્દર્શક થિયેટરમાં શ્રાપરૂપ છે

સારા દિગ્દર્શકે રંગભૂમિના મૂળભૂત તત્ત્વો તથા અંગો જાણવા જ જોઈએ અને એ જાણીને જ તે નાટ્યપ્રયોગ સાદર કરી શકશે, પણ તે કાજે નાટકનું દિગ્દર્શન—એટલે નાટ્યનિર્માણના ક્ષેત્રનો કસબ—'પ્રયોગ શિલ્પ' તેણે શીખવું જોઈએ જ

ભાગ ૨જો

દિગ્દર્શક અને દિગ્દર્શન-કલા

વિકાસક્રમની રૂપરેખા

એક ઐતિહાસિક નજર

દિગ્દર્શક અને દિગ્દર્શન-કલાનો ઇતિહાસ

ભાગ ૨જો

જન્મ અને વિકાસ

ઇંગ્લાંડમાં વિકટોરિયા રાણીના યુગમાં રંગભૂમિની અવસ્થા ઘણી જ અરાજકતાભરી હતી. તે સમયે ' ડિરેક્ટર '—દિગ્દર્શક આખાયે રંગભૂમિને પોતાના અંકુશ નીચે લાવે તો જ રંગભૂમિ પલટાશે એવી આકાંક્ષા જાગી હતી. " ડિરેક્ટર," રજિસ્યાર, " પ્રોડ્યુસર, "—આ નામો તે કાળે પ્રચલિત પણ થયાં ન હતાં. ' સૂત્રધાર, " " નિયોજક, " " દિગ્દર્શક " વગેરે શબ્દોનો આજે પરિચિત ધ્વનિ તે કાળે અજાણ્યો હતો. પણ અંધાધૂંધીવાળી રંગભૂમિમા કોઈક વ્યવસ્થા લાવે, શિસ્ત સ્થાપે, નાટ્યસર્જનને શિસ્તપૂર્વક રજૂ કરે અને નટોની મંડળીને દિશા બતાવી નાટકને રજૂ કરે—આવી તાલીમ આપનાર આદર્શ વ્યક્તિની આછી ઝાંખી થવા માંડી હતી.

કેટલાક વિવેચકોની કલ્પના એવી હતી કે તે આવી વ્યક્તિ કવિ હોય. સમજુ, વ્યવહારુ અને જીવનનાં ભાતભાતના રીતરિવાજો તથા કસબોનો જાણકાર, જુદી જુદી કલાઓનો જાણકાર એવી વ્યક્તિ કવિ ન હોય તો નટચમૂમાંથી બહાર નીકળે અને એ મુખ્ય માણસ તાલીમકામ દોરે; આવી વ્યક્તિની શોધ ચાલી રહી હતી. તે કાળમાં પ્રવર્તમાન નટચમૂઓમાં કોઈ મુખ્ય નટમાં આવા દિગ્દર્શકોનું વ્યક્તિત્વ પ્રગટે—અથવા આવા વ્યક્તિત્વવાળો દિગ્દર્શક બહારથી આ ક્ષેત્રમાં આવી નટોને દોરે એવી જરૂરિયાત પર પણ ભાર દેવાતો હતો. રંગભૂમિની જરૂરિયાત હતી : સમયની માંગ હતી : કે દિગ્દર્શક નાટ્યપ્રયોગનાં સૂત્રો સંભાળે.

ઓગણીસમી સદીના અંત ભાગમાં નાટ્યભૂમિમાં આવું વ્યક્તિત્વ વિકસ્યું દિગ્દર્શનનું કાર્ય સંભાળી શકે તેવું વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ કેટલાક નટોમાં આવ્યું

આવી વ્યક્તિના આવવા વન જ એક જબરજસ્ત પલટો સમગ્ર રંગભૂમિમાં આવ્યો સદીઓ સુધી કવિઓનું વર્ચસ્વ રહ્યું હતું સદીઓ સુધી કુશળ અને અગ્રણી નટો રંગભૂમિના નેતા હતા માલિક-નટોનું જ વર્ચસ્વ રહ્યું હતું સદીઓ સુધી નટો જ વ્યવસ્થાપકો રહ્યા હતા તેમને સ્થાને હવે દિગ્દર્શક આવે છે—કલાત્મક પ્રયોગોના વિનાયક તરીકે.

ત્યાર પછી નાટકોની રજૂઆતોમાં વ્યવસ્થા આવી, ધંધામાં નવીનતા અને પ્રાણભરતી આવ્યાં અને રજૂઆતોમાં દરેક દિગ્દર્શકના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વની નિરાળી છાપ ઉપસવા માંડી

કોઈક સમય પરિવર્તન ધીરે ધીરે વિકસી રહ્યું હતું

પડદાની પાછળ—અરે! પશ્ચાદ્‌ભૂમિનીયે પાછળ રહેતો દિગ્દર્શક સમગ્ર રંગભૂમિ પર પોતાના વ્યક્તિત્વની મહોર મારી રહ્યો હતો જાણે કોઈ રહસ્યમય વ્યક્તિ કોઈ અગમ્ય ભીતરમાંથી દોરીસંચાર કરી રહી હતી આ વ્યક્તિ તખતા પર દેખાતી ન હતી નટો દેખાતા હતા પણ તે છતાંય આ વિચિત્ર રહસ્યમય વ્યક્તિ તખતા પર દેખાતા આ નટોના કલાકૌશલ્ય—મોહક અભિનયને તથા આકર્ષક ગુરુત્વાકર્ષણને ભેદી બહાર આવી સર્વ પ્રેક્ષકોની—રસિકોની આંખો તે ઘરના જોઈ શકી, અને પ્રયોગશૈલીમાં વૈવિધ્ય પ્રગટ થયું દિગ્દર્શકનો હાથ દેખાયો

એક જમાનામાં કવિનો શબ્દ નટો માટે અને પ્રેક્ષકો માટે સર્વોપરી ગણાતો એક જમાનામાં કેવળ નટના અદ્‌ભુત વ્યક્તિત્વમાં કવિ, કવિનો લેખ, વાર્તા, કથા—બધું જ અંજાઈ દબાઈ જતાં પણ આ નવા તબક્કે દિગ્દર્શકના નવા પ્રકારના અંકુરો સમગ્ર રંગભૂમિ જાણે નવો દેહ—આત્મા—અર્થ પ્રગટ કરી રહ્યા હતા

એક નૂતન એવો નાટ્યકલાનો યુગ આવ્યો અને 'ડિરેક્ટર'ની બોલબાલા બોલાવા માંડી તેના અખતરાઓ, તેની સફળતાઓ, નિષ્ફળતાઓ રંગભૂમિના નવા કલેવરના પ્રાણ ઘોધરૂપ બન્યા

આધુનિક રંગભૂમિના પ્રણેતાઓમાં અગ્રણી સર્જક પ્રતિભાવાળા નામોમાં 'એન્તવાન,' 'સ્ટાનિસ્લાવસ્કી,' 'એપીઆ,' 'ક્રેઈગ,' 'રેઈનહાર્ટ,' 'મેયરહોલ્ડ,' 'કોપીઓ' વગેરે છે તેમણે નાટ્યશાળાના અનેક નાનામોટા પાસાઓ ઝીણવટથી તપાસ્યા સૂક્ષ્મ દર્શનાત્મક નજરે રંગભૂમિનો અભ્યાસ કરવામાં આવ્યો રંગભૂમિનો સ્વભાવ, નાટકનો સ્વભાવ, અભિનય માટે આવશ્યક તત્ત્વો રજૂઆતના તત્ત્વો, લોકમાનસ અને રંગભૂમિનો આતરસંબંધ, આમ પ્રત્યેક તત્ત્વ પર પારદર્શક, વેધક સત્ય દૃષ્ટિ સ્થિર કરવામાં આવી, આ મહાનુભાવોએ તારવ્યું કે મધ્યયુગથી ઓગણીસમી સદીના નાટકોની રજૂઆતની તથા નાટકને દોરવાની કલા ક્યાંક વિસવાદી અને અકલાત્મક બની ગઈ હતી સર્જન સમગ્રરીતે સવાદિત, રુચિકર, એકરસ બનેલ પકવાન જેવું બનતુ ન હતુ અને તેથી આવી વિકૃત, બેસ્વાદ, અવ્યવસ્થિત અને અસવાદિત રંગભૂમિની અસર પણ સમગ્ર માનવનમાત્ર પર ઘણી જ ઉપલકિયા અને વિકૃત પડતી હતી

નાટ્યશાળા (થિયેટર) પ્રાચિન કાળમાં સમગ્ર લોકનું દશ્યશ્રાવ્ય મનોરજનનું સાધન હતુ તેનામાં સમગ્ર લોકનું સાધન હોવાની તેની શક્તિથી જ તે મનોરજનના અનેક સાધનોમાં એક નિરાળું—અદ્વિતીય સાધન છે રંગભૂમિનો આવો મૌલિક ગુણસ્વભાવ સાચવવા, દિગ્દર્શક દરેક નાટકના પ્રયોગમાં દિશારેખા સ્થાપવી જોઈએ—સાચી દિશારેખાના 'સ્થાપક' થવુ જોઈએ, જે દિશારેખા નાટકમાં, નટોના, રજૂઆતમાં અને પ્રેક્ષક—રસિકોમાં એક સરખી રીતે પ્રગટ થાય

નાટકની અર્થરેખા દોરવાની તથા સ્થાપવાની તેની શક્તિથી

(સૂત્રધાર) દિગ્દર્શક (સ્થાપક) એક સમગ્ર અખિલાઈવાળું સર્જન કરે, આપણા આજના ઉદ્યોગપ્રધાન જમાનાના શહેરો, તથા ગામોના વિશાળ પ્રેક્ષકોમાંથી એક સંવાદિત સમજુ તથા સમગ્ર બનેલું પ્રેક્ષક ગણ ઘડી કાઢવાનું કામ પણ આવો દિગ્દર્શક (તેની અર્થરેખા દોરવાની તથા સ્થાપનાની શક્તિથી) કરી શકશે પ્રજાના વિશાળ સમુદાયમાંથી નાટ્યરસ માણી શકે તેવો પ્રેક્ષકસમુદાય ઘડવાનું કામ આવો દિગ્દર્શક (અર્થરેખા ઘડી કાઢી) કરી શકશે

આવા દિગ્દર્શક અનેક પાસાઓવાળી પ્રવૃત્તિઓ કરશે વિવિધ પાસાવાળી કલાપ્રવૃત્તિઓ કરી દિગ્દર્શક નાટ્યકલાના અનેક અંગ ઉપાંગોમાં કલાત્મક અને સામાજિક એકતા ઉપસાવી શકશે, અને એક તત્ત્વ પર જગતભરના નાટ્યરસિકો મુસ્તાક છે જ કે રજૂઆતમાં અને કલાત્મક રજૂઆત દ્વારા સામાજિક 'એકતા—અખિલાઈ' સ્થાપવી એ નાટ્યકલાના સદ્સ્વભાવનો મૌલિક ગુણ છે જનસમુદાયની કલા, નાટ્યકલાનો મૌલિક ગુણ તેની કલાત્મક અખિલાઈ છે જે પ્રેક્ષક-સમાજમાંથી અખિલાઈની દૃષ્ટિવાળો રસિકવર્ગ ઘડે છે

નાટક લખવું અને ભજવવું—આ બન્ને પ્રક્રિયાઓ અવિભાજ્ય એવી એક જ પ્રવૃત્તિ હતી એવો એક યુગ હતો જેમાં કવિ નટો માટે નાટક ગૂંથતા અને નટો ભજવતા નટો ભજવે તે માટે—તેનું કવિઓ ગૂંથતા આદ્ય નાટ્ય સૂત્રધારોને મૂળ પ્રેરણા આપનાર આ અવિભાજ્ય તત્ત્વ હતું નાટ્યશાળા અને નાટકભજવણી અને નાટ્યલેખ બન્ને એક જ હતા, અને તેટલો જ અવિભાજ્ય સંબંધ પ્રેક્ષકો સાથે હતો

કવિની રચના, કલ્પના અને નટનો અભિનય હાથમાં હાથ મિલાવી કૂચ કરતા—તે તો સમગ્ર રીતે પ્રાચીન ગ્રીસ, બહુધા પ્રમાણમાં મધ્યયુગનું યુરોપ, અને ટ્યુડર વંશ સમયનું ઇંગ્લંડ અને થોડા

ઘણા અ શે લુઈ (૧૪)નુ ફ્રાન્સ તેમ જ ગ્રીસ વ શનુ ભાન હતા આ યુગોમા કવિ અને રગભૂમિ (નટો) એમ્તામા એક હતા આ યુગના નાટ્યઋષિઓ એસ્કાયલસ, શેક્સપિયર મોલિયેર, ભાસ, કાલિદાસ હતા—તેમણે દશ્યશ્રાવ્ય ખેલની સૃષ્ટિ જન્માવી ખરી રગભૂમિ પર સાથેસાથ જીવતી ને જાગતી ધમકતી સૃષ્ટિ જન્માવી કવિના કાવ્ય સત્યે સરજેલી એવી સૃષ્ટિને રગભૂમિ જીવત બનાવનાર તેઓ ઋષિઓ હતા અવાસ્તવિક જગતને રગમચ પર વાસ્તવિક મનાવી શક્નાર કવિ સર્જકો હતા

ગ્રીક કવિઓ પોતે નાટ્યગુરુઓ હતા ડિડાસ્કાલોસ (Didaska los) એટલે ગુરુ ગ્રીક કવિ અગસને કેમ બોલવુ વગેરે શીખવતો અને પોતાના નાટકો રજૂ કરતો Didascaliaનો અર્થ રજૂઆત—સ વિધાન થાય છે કવિ બધા નૃત્યકારોને નૃત્યની ગૂથણી શીખવતા, વેષભૂષા બતાવતા અને દશ્યરચના રચી આપતા એસમાઈનસ નામનો ગ્રીક કવિ આવી સ વિધાનકલા માટે ઘણો જ પ્રખ્યાત હતો

આધુનિક દિગ્દર્શનની વ શવૃદ્ધિ સમજવા જેવી છે દિગ્દર્શનની કલાનો ક્રમવિકાસ જાણવા જેવો છે મધ્યયુગમા Maitre de Jeu નામનો એક હોદ્દો રગભૂમિમા વિકસ્યો હતો એક હાથમા દડ અને બીજા હાથમા પાઠ્યપુસ્તક રાખી આ મધ્યયુગનો દિગ્દર્શક કામ કરતો હતો [આ ' મેઈટ્રિ દ જ્યુ માથી જેકસ કપાનો ખ્યાલ ઊતરી આ યો હોવો જોઈએ કે દિગ્દર્શક એક સ ગીતકાર જેવી રીતે ચિહ્નો વાચી સાચુ ગાઈ બતાવે છે તેવી રીતે જ નાટકનો પાઠ શીખવવાનો છે [જેક્સ કપો (૧૮૭૮-૧૯૪૯) ફ્રેન્ચ એકટર—નિયોજક હતો તેણે પોતાનુ એક થિયેટર ૧૯૧૩મા સ્થાપેલુ જેમા ફ્રેન્ચ રગભૂમિમાથી અદશ્ય થતા સૌદર્ય અને કાવ્યતત્ત્વોની પુન પ્રતિષ્ઠા કરવાનો તેણે ભવ્ય પ્રયત્ન કર્યો તેણે થિયેટરના જ્ઞાન અ ગે ઘણા લેખો તથા પુસ્તકો લખ્યા છે શેક્સપિયરના નાટકોનો અનુવાદ કર્યો છે અને મોલિયેરના

નાટકોનો એક ગ્રંથ સંપાદન કર્યો છે. તેમણે સ્થાપેલ Vieux-Colombier થિયેટર અત્યારે બાળનાટ્યગૃહ તરીકે વપરાય છે.]

૧૫૪૩માં "પેશન પ્લે" ક્રાઈસ્ટના જીવન સાથે સંકળાયેલ ધાર્મિક નાટકો ભજવવા માટે compઓએ કેટલાક "દેખરેખ કરનારા" નીમેલા. [આ દેખરેખ રાખનારાઓ પરથી સૂચન મેળવી મેક્સ રાઈનહાર્ટે Regisseurs નીમ્યા હશે: અને મેયરહોલ્ડે* સ્ટેજ-મેનેજરની એક ટુકડી યોજેલી તે ખ્યાલ પણ આ પ્રાચીન પેશન પ્લેના દેખરેખ કરનારા પરથી જ આવ્યો છે તેમ લાગે છે.

* [(મેક્સ રાઈનહાર્ટ: ૧૮૭૩–૧૯૪૩) ઑસ્ટ્રિયન એક્ટર, મેનેજર અને વિખ્યાત નિયોજક. ૧૮૯૩માં રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કર્યો અને વૃદ્ધ પાત્રોમાં પ્રખ્યાત થયો. ૧૯૦૩થી કેવળ દિગ્દર્શક તરીકે રહ્યો. રંગભૂમિને તેની સ્વાયત્તતા આપવા તેણે પ્રયત્ન કર્યો. રંગભૂમિનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓને એકત્ર કરી તેમાંથી એક સંવાદિત વ્યક્તિત્વ ઉપસાવવા–વિકસાવવા તેમણે પ્રયત્ન કર્યો. દૃષ્ટિ સર્જનાત્મક હતી. તેમણે નટો અને પ્રેક્ષકો વચ્ચે સુમેળ સધાય તેટલા માટે સ્ટેજને એરીના રૂપે પ્રેક્ષકોની વચમાં વિસ્તાર્યું. સીનરીની જગાએ સ્થાપત્ય ઊભું કર્યું, અને ઍક્ટરને નાનો બતાવવા ઊભી રેખાઓ વાપરી અને એક્ટરને મોટો બતાવવા આડી રેખાઓ વાપરી. સંઘરૂપ નટોની ક્રિયાઓ ગોઠવી—અને પ્રેક્ષકોને પોતાના આ કાર્યમાં તરબોળ કરી શકતો. તેણે દિગ્દર્શકો તૈયાર કરવાની શાળા નિયોજી. ૧૯૩૩માં રાઈનહાર્ટ હિટલર આવ્યા પછી જર્મની છોડી અમેરિકા ગયો અને મૃત્યુ સુધી ત્યાં જ રહ્યો.

[**મેયેરહૉલ્ડ:** સોવિયેટ રશિયન નટ: દિગ્દર્શક: નેમિરોવિચ ડેનશેન્કો નીચે રશિયન રંગભૂમિ પર કામ શરૂ કર્યું. ૧૯૦૫માં સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ તેને નવા અખતરાત્મક થિયેટરનો હવાલો સંભાળી લેવા બોલાવ્યો: એક્ટર: મેનેજર, ડિરેક્ટર, અને ત્યાંથી ૧૯૦૭માં

પ્રોફેસર ગુસ્ટાવ કોહેન : એક ફ્રેન્ચ વિદ્વાન છે—જેણે મધ્યયુગની રંગભૂમિ વિષે સંશોધન પ્રગટ કર્યું છે. ૧૫૦૧મા મોન્સ ગામે પેશન પ્લે (ક્રાઈસ્ટના જીવનપ્રસંગો સાથે સંકળાયેલ ધાર્મિક પ્રચારનું નાટક) ભજવાયેલો તેને લગતું અનેક માહિતીપૂર્ણ સાહિત્ય તેણે પ્રગટ કર્યું છે. [૧૯૨૫મા આ સાહિત્ય ૧૯૨૫–૧૯૨૬મા જુદી

તેણે પોતાના વિચારોની રંગભૂમિ સર્જવા માડી. તે Symbolic અને Stylised Methodની યોજનામા નટનુ સ્થાન ગૌણ થઈ જઈ સ્ટેજની રચનાઓને નાટ્યધર્મી રચનાઓમા અગ્રણી સ્થાન મળતુ હતું. પોતાના થિયેટર વર્કશોપમા તેણે પોતાના પ્રયોગો કરેલા અને Bio-Mechanicsની એક્ટીંગ પ્રણાલી વિકસાવેલી કાલાનુક્રમે તેનું થિયેટર બંધ પડી ગયું. Bio Mechanics : નામ તો મેયરહોલ્ડની નાટ્યસંવિધાન કલાને અપાયું છે. તેમા નટને કઠપૂતલીની કક્ષાએ ઘડાવવામા આવે છે. સંવિધાયકના તરંગ પર તેને નાચવું પડે છે: નટના હાથમા કાઈ જ સ્ફુરણા બળ રહેવા દેવામા આવતુ નથી: એક્ટીંગમા કોઈ પણ પ્રકારનો સર્જનાત્મક નટને પ્રારંભ કરવા દેવામા આવતો નથી. દશ્યરચના ઘટાડી કેવળ સ્ટેજનુ ખોખું જ રાખવામા આવે છે. જાપાનના કાબુકી થિયેટર જેવું ખરુ. તેમની આ નાટકશાળાની સંવિધાનકલા ભાવ—દશ્ય—ઊર્મિ પર રચાયેલી ન હતી પણ વધારે બૌદ્ધિકવાદી હતી અને તેથી જડ—ઠંડી થઈ જાય છે.

[આ મેક્સ રાઈનહાર્ટ અને મેયરહોલ્ડની સંવિધાનકલાઓમા સ્ટેજના જુદા જુદા ખાતાઓના મેનેજરો ગોઠવવામા આવતા. એકના ખાતામા સેટ, બીજો સંગીત માટે, ત્રીજો સ્ટેજની પાર્શ્વ અસરો માટે અને બીજા ત્રણ નાટકના પાઠ્યપુસ્તક સાથે સંકળાયેલા રહેતા. આમ સંવિધાનક્રિયામા દિગ્દર્શકને મદદનીશોની ટુકડીઓ નીમવામા આવી.]

જુદી રીતે પ્રગટ થયુ છે ગોહેન બીજા વિશ્વયુદ્ધમાગમા જોડા ગયો અને યુદ્ધ પછી ફ્રાન્સ પાછા ફરી પોતાનુ આ 'મધ્યયુગની રગ ભૂમિ'ના ક્ષેત્ર પર સશોધન કરે છે] આ પેશન પ્લેને ફરી વાર ભજવવા ફ્રમીન જેમીર બીડુ ઝડપ્યુ અને ગોહેન આધેન આહિન્નના ૧૫૦૧ પાનામા જે રીતે નાટક ભજવવા માટે જુદા જુદા ખાતાઓ ગોઠવવામા આવ્યા છે તે જોઈ વિચારી એ સાહિત્યનિધિ માટે જેમીરે એક નામ સૂચવ્યુ છે કે, "Le Livre De Conduite Du Regisseur'—આમ મધ્યયુગના પેશન પ્લેમા નાટકની દિશારેખા સ્થાપવા રગભૂમિના જે ખાતાઓ પડતા અને તેને રજિસ્ટ્રાર નામ આપવાનુ જેમીરનુ વલણ "દિગ્દર્શક"ના વિમાસક્રમ કાજે મહત્ત્વનુ સૂચન સામે ધરે છે

એલિઝાબેથ રાણીના યુગમા "દિગ્દર્શક" નવા જ "અર્થ"—અને "વેશ" ધારણ કર્યા

આધુનિક યુગની રગભૂમિનો પ્રથમ અને ઉચ્ચ કલાકાર આપણી નજરે પડે છે—શેક્સપિયર

હેમ્લેટ નટોને સલાહ આપી તે કોઈ એક હેમ્લેટ યુવરાજની નથી પણ સચોટ અને અસરકારક બને (ઝેરી માણસની અર્પીલી વૃત્તિઓને —ગુનાને અસરકારક રીતે ખુલ્લો પાડી સત્ય બહાર લાવી શકે તેવો સચોટ અને અસરકારક) તેવા અભિનયની માગણી કરતા સૂત્રધારની હાકલ છે તેનો આદેશ છે સિદ્ધાતો છે. સૂત્રધારોએ એ આદર્શ નટો સામે ખડા કરી દીધો છે નટોની વચમા બેસી—હળીમળી તેમને પાઠ શીખવ્યા અને પોતાના આદેશના માન માપ પાળવાનુ તેમને શીખવ્યુ અને કલા સ્થાપી

શેક્સપિયરના પ્રત્યેક નાટકમા જ તેને કેમ રજૂ કરવુ તેની ચીકમત પદ્ધતિ આલેખાયેલી જ છે—જેમ કવિકુલગુરુ કાલિદાસના નાટકોમા

છે તેમ જ. કવિ કાલિદાસનાં નાટકોમાં પણ એ જ પ્રમાણે રજૂઆત—સંવિધાનની સ્પષ્ટ દોરવણી નટો માટે રહેલી જ છે.

સંવિધાયકની યેાજના (Producer's Plan) જૂના જમાનામાં કવિઓ—પોતાના લખાણમાં ગૂંથી આપતા; નટો તેમને અનુસરતા—અને તે ઘણી જ વિગતપૂર્ણ સૂક્ષ્મ રીતે આલેખાયેલી યેાજનાઓ છે.

હેમ્લેટે નટોને આપેલેા આદેશ શું એક સૂત્રધારનેા નથી ? નટોને કેમ શીખવવું—શું શીખવવું—ક્યાં ઉશ્કેરવા—ક્યાં પ્રેરણા સીંચવી—ક્યાં તેમની સાથે કડક થવું તે નીતિનું સંવિધાન આમાં નથી ?

એલિઝાબેથ યુગ પછી આવેા મેાલિયેર પાસે.

મેાલિયેર (૧૬૨૨–૭૩) મૂળ નામ જીન-બેપટીસ્ટ પેાપેલીન: ફ્રાન્સનેા મહાનમાં મહાન નટ અને નાટ્યકાર: રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં સુનંદા ગણાય તેવાં હાસ્યપ્રધાન નાટકોનેા એક અગ્રણી નાટ્યકાર: તેના બાલ્યકાળ વિષે ઘણું જ ઓછું જાણવા મળ્યું છે. મેાલિયેરના વિદ્યાર્થીજીવનના મિત્રોમાં સીરેનેા ડી બર્જરેક હતા: જીવનભરના મિત્રોમાં.

કૉલેજ છેાડ્યા પછી ઘર અને કુટુંબીજનેાના વિરોધમાં તેણે ‘ બેજાર્ટસ ’ નામના નટકુટુંબ સાથે સંબંધ બાંધ્યેા હતેા, અને “ Illustre Theatre ” નામની કંપની સ્થાપી હતી. આ કંપની એક જૂનવાણી ટેનિસ કોર્ટ પર સ્થપાઈ હતી. મેડેલિન બેજાર્ટ આ નટ-કુટુંબમાં વડીલ જેવી ઘણી જ અનુભવી નટી હતી. એમ લાગે છે કે મેાલિયરને આ સ્ત્રીના સંપર્કમાં ઘણું મળ્યું અને તેને લીધે મેાલિયેરે તેના ઉત્તર જીવનમાં ઘણું સહન કર્યું : આમ તેણે Illustre Theatreમાં નટ કારકિર્દિ શરૂ કરી.

૨૪મી ઓકટોબર ૧૬૫૮ મોલિયેરની કંપનીએ પોતાના નાટક લુઈ ચૌદમા પાસે રજૂ કર્યાં અને પોતાની હાસ્યપ્રધાન શૈલીથી લુઈને પ્રસન્ન કરી પેરિસમા નાટકો ભજવવાની પરવાનગી મેળવી લીધી

ત્યારપછી ગજાકુટુબ અને ઉમરાવો માટે નાટકો લખતા મોલિયેર પર સકટ આવ્યુ તેણે મોલીનની નાની બહેન સાથે લગ્ન કર્યું તેના વિરોધીઓએ આ તક ઝડપી લીધી અને તેના પર પ્રહાર શરૂ કર્યો કે તેણે આરમડે સાથે તો લગ્ન કર્યા પણ આરમડે તેની પોતાની જ પુત્રી હતી આ પછી ટાર્ટ્રફ લખાયુ અને પેરિસના ઉમરાવોએ આ નાટક વર્ષો સુધી ભજવવા ન જ દીધુ

તેનુ છેલ્લુ નાટક "Le Malade Imaginaire"ના ૧૬મી ફેબ્રુઆરી ૧૬૭૩મા લખાયુ તેમા તેણે છેલ્લી વાર પાઠ ભજવીને ૧૭મી ફેબ્રુઆરીએ ગરે તે મૃત્યુ પામ્યો

મોલિયેરે ટ્રેજેડીની સામે કોમેડીનુ અગત્ય સ્થાપ્યુ અને તેને સમાજના શિક્ષિત કેળવાયેલા વર્ગોનો ટેકો મેળવી આપ્યો કેવળ ફાર્સ—ટુચકા નહિ જ પણ સામાજિક કટાક્ષનુ વાહન તેણે કોમેડીને બનાવ્યું તેના નાટકોની ફોરમ એટલી બધી તળપદી અને ફ્રેન્ચ છે કે અનુવાદોમા તે ઊડી જાય છે

મોલિયેરે નવી કોમેડીનો પ્રદેશ સ્થાપી જગતની રગભૂમિમા મોખરાનુ સ્થાન મેળવ્યુ હતુ

"Impromptu de Versailles ના પાનામાથી મોલિયેરનો આદેશ આજના કસબીઓને મળે છે એ પાના વાચો અને મોલિયેર દેખાય છે—જાણે કોઈ નટનટીને સાચી પાત્રવરણી કેવી હોવી જોઈએ તે સમજાવી રહ્યો છે, જાણે ભૂમિકાઓના સ્વભાવ તથા લક્ષણો સમજાવી રહ્યો છે જાણે સાચો અભિનય શુ તે શીખવી રહ્યો છે મોલિયેરની સ્મૃતિના સગ્રાહક La Grange લખે છે કે " આખનો

કટાક્ષ, એક પગલું. એક ચેષ્ટા—આ બધું અપાર ચોકસાઈથી તેઓ ગોઠવતા—પારિસ શહેરે નહિ જાએલ તેટલી ચોકસાઈપૂર્વક' "Le Jeu Des Acteurs"ને કેમ કેળવવા તે પર તે ધ્યાન આપતા.

રંગભૂમિમાં દિગ્દર્શકની અગત્ય બતાવવા કેટલાક વિવેચકો રંગભૂમિના ભૂતકાળમાં દિગ્દર્શકે જે હિસ્સો આપ્યો છે તેનો ઘણો વધુ પડતો આશ્ચર્યજનક ચિતાર આપે છે, અને જાણે એ મહાનુભાવોએ જ રંગભૂમિના ઉત્કર્ષમાં મહાનમાં મહાન ફાળો આપ્યો હતો તેવો ચિતાર ઊભો કરે છે.

વાસ્તવિકતા ઊલટી છે.

આ દિગ્દર્શકો કાંઈ સાવ સ્વતંત્ર—મુક્ત ન હતા.

તેમના પર પણ કોઈનું સ્વામિત્વ હતું—તેઓના પર પણ બંધન હતાં; અને એ બંધનો નીચે તેમને કામ કરવા પડેલાં. દા. ત. ગ્રીક કવિઓના માથા પર "આરચોન" અને ધનિક શહેરીઓ ચઢી બેઠા હતા.

"The Maitre Du Jeu"ને નટો સાથે સતત સંઘર્ષ કરવો પડતો અને તેમને કાબૂમાં રાખવા ઘણો મોટો દંડ તેમને લાદવો પડતો.

એલિઝાબેથન યુગમા કવિ-દિગ્દર્શકનું કામ ઘણું કપરું હતું: નટોને પાઠ આપવો, ચીજવસ્તુ આપવી, યાદી કરી ગોઠવવી, સંગીત બસૂરું છે કે સૂરીલું વગેરે કામો તે કરતો. અને મોલિયેર જેવા નિષ્ણાત દિગ્દર્શક-નટની સ્થિતિ પર વિચાર કરો: તેને પણ મેઝેરીને બાંધેલા Salle Des Machines નામના ઘણા જ મોટા, વિશાળ થિયેટરના માપ અનુસાર દશ્યકાર્ય માટે વધારેમાં વધારે લાભ સાંપડે એ હેતુથી જ નાટકોની ખાસ રચના વિચારવી પડતી.

રંગભૂમિની ઉન્નતિના ઉચ્ચ તબક્કાઓમાં રંગભૂમિના આદિ લક્ષણનું મૂલ્યાંકન ફરી ને ફરી કરવામાં આવ્યું છે. આધુનિક જમાનાના ઉચ્ચ કોટિના દિગ્દર્શકોએ 'પુનઃ હરિ ૐ' કરી એ જ મૂળભૂત ભૂમિકા શોધી. રંગભૂમિ તો સર્વવ્યાપી સંવાદિતા પર જ નિર્ભર હોઈ શકે. ધર્મસ્થાઓની સંવાદિતા એ સર્વોપરી, સર્વોપરી તત્ત્વ છે. પ્રાચીનોએ એ જોયું હતું—સંસ્કૃત અને ચીની જાપાની નાટ્યકલાએ આ તત્ત્વ સિદ્ધ કર્યું હતું. આધુનિકોએ પણ એ ઢૂંઢવા માંડ્યું. આધુનિકોને એટલું સ્પષ્ટ દેખાયું કે રંગભૂમિનું આદિ લક્ષણ સિદ્ધ કરવા માટે દિગ્દર્શકનું આપખુદી અને જો હુકમીનું વલણ જરા પણ ઉપયોગી થયું નથી તેમ જ કામચલાઉ ઉપાયો લાવવાથી—જેવા કે (૧) કવિ પોતે જ દિગ્દર્શક બને, (૨) સ્ટેજની આગળ દર્શનની બાજુ સ્ટેજ વધારો, (૩) સ્ટેજની રચનાઓ નવી નવી કરો, (૪) સીન સીનેરી નવી નવી કરો, (૫) યા તો પ્રતિકરૂપ સીનેરી ગોઠવો, (૬) એકલા પ્રકાશ આયોજન પર ઝોક મૂકો વગેરે તત્ત્વો જ બસ નથી થવાનું. આ તત્ત્વોમાં ફેરફારો યથાવત્ થાય તે મદદરૂપ બની શકે પણ રંગભૂમિની મૌલિક સંવાદિતાનું તત્ત્વ તો તેના અનેક પાસાઓની એકતાથી—સમન્વયથી—તથા સંવાદિતાથી [સગવાળા-આદબાજીથી નહિ]—જન્મે છે. રંગભૂમિ પર આવી એકતા—સંવાદિતા જન્મે તે પહેલાં એવી એકતા બીજે ક્યાંક સ્થપાઈ હોવી જોઈએ. "બીજે ક્યાંક" એટલે ક્યાં?—"સંવાદિતા—એકતાવાળા સમાજમાં, સંઘજીવનમાં"—જેના સર્વ સામાન્ય સ્થાયી અને સંચારી ભાવો તથા અનુભાવો કલાત્મક રસ સર્જનમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે. સામાજિક એકતા—સંવાદિતામાંથી રંગભૂમિ નામનો કલાપ્રકાર ઘડાય છે. તેનો અભાવ હોય ત્યારે કેટલાક તત્ત્વોના અભાવવાળી રંગભૂમિ વિકસે છે. જેટલી એકતા સમાજના સંઘજીવનમાં હશે તેટલું જ અને તેવું જ તેનું કલાત્મક પ્રતિબિંબ કે સર્જન સમાજના કલાકારોના ચિંતનમાં પ્રગટે છે.

અને ચિત્તતંત્રમાં પ્રતિબિંબિત થતા આત્મલક્ષી જીવનમાં: તેટલું અને તેવું પ્રતિબિંબ ચિત્તતંત્રદ્વારા થતા કલાસર્જનમાં પ્રગટ છે.

ભારતીય નાટ્યશાસ્ત્રકારોએ ભારપૂર્વક કહ્યું છે કે નાટકોનું વસ્તુ, પ્રાચીન, પૌરાણિક કે લોકપ્રસિદ્ધ હોવું આવશ્યક છે. ગ્રીક નાટકો પણ પૌરાણિક કથાઓ, સામૂહિક વિધિઓ (ધાર્મિક કે સાંસ્કૃતિક) તથા નગરજીવનના જીવનવ્યવહારના કર્મકાંડ પર રચાતાં. તેથી જ પ્રેક્ષકો પણ સામૂહિક રીતે આવી નાટ્યમંડપ પર રજૂ થતી વિધિઓને અપનાવતા. સમગ્ર સંઘજીવનનો પ્રત્યાઘાત—આમ—સામૂહિક રીતે બતાવાય છે. નાટક જોઈ સમગ્ર સમુદાય સાથે સાથે જાણે ધબકતો. ધાર્મિક વિધિ થતી તો લોકો પ્રાર્થના કરતા, વીર કૃત્ય થતું તો લોકો વીરતા અનુભવતા, શત્રુ પર હુમલો કરવા યોજના થતી તો લોકો સમકાલીન શત્રુઓ પર હુમલો કરવા પોતાના મનની ગાંઠ વાળતા—સંઘજીવન એકીસાથે પ્રત્યુત્તર વાળતું. સમગ્ર પરિસ્થિતિ પ્રતિ સમગ્રનો પ્રત્યુત્તર પ્રગટ થતો: અને દેવતા ડાયોનિસનું પૂજન કરવા નાટક કરવામાં આવતું તેમાં સમગ્ર નગરજનો સામૂહિક ધોરણે જીવનદર્શન જોતા.

હકીકતમાં ગ્રીક પ્રજા માટે નાટક એ પોતે જ એક જીવનધર્મનું કાર્ય હતું—નાટક ઘટના હતી—કેવળ તમાશો નહિ: જીવનનો બનાવ બનતું: કેવળ ખેલ નહિ: રંગમંચ પર રજૂ થતી આ નાટ્યકલામાં પ્રેક્ષકો અને નટો ઓતપ્રોત થઈ જતા—એકાકાર થઈ જતા. સંઘનું સામૂહિક જીવન નાટકશાળાની સામૂહિક કલામાં પ્રગટ થતું.

આજે નાટ્યવિવેચકો આવો મત—દૃષ્ટિ—દર્શન ધરાવે છે અને તેમાંથી એક સામાજિક પરિપાકરૂપે, સંઘ કલાસ્વરૂપે, નાટકનો મૌલિક સ્વભાવ અને તેનાં લક્ષણો બાંધવા આપણને અહીં મસાલો મળે છે.

પ્રાચીન યુગમા આવુ કલાદર્શન સિદ્ધ કરવા નટચમૂને દોરનાર કવિ કરતા આજની રંગભૂમિનો કવિલેખક ઘણો જ અનોખો છે. પ્રાચીન કવિ—નાટચકાર તો નાટકનો ગૂથનાર; તે અર્થ પ્રેક્ષકભોગ્ય બને તેવી રીતે સમગ્ર દૃષ્ટિએ નાટ્ય અર્થને અભિનેય કરાવનાર દિગ્દર્શક હતો, કવિ-ક્રિયા અને દિગ્દર્શન ક્રિયા કવિ પોતે જ કરતા.

આધુનિક દિગ્દર્શકનુ કાર્ય આજે નાટ્યપ્રયોગ રજૂ કરવાનુ થયુ છે. આજે 'કવિ-ક્રિયા' અને 'દિગ્દર્શન-ક્રિયા' જુદા પડી ગયા છે; પ્રાચીન કવિના કેટલાક પ્રાયોગિક વ્યવહારના કામો આજનો દિગ્દર્શક કરે છે.

ગ્રીક કે પ્રાચીનો માટે 'કવિ ક્રિયા' અને 'સૂત્રધાર ક્રિયા' એક જ હતા કવિ પોતે સૂત્રધાર—કલાકાર—નટ હતો—આજે કવિ પોતે દિગ્દર્શક નથી. પણ કવિના સમગ્ર કાર્યનો એક ભાગ આજના સૂત્રધારે લઈ લીધો છે નાટ્યવસ્તુ ગૂથી નટોને તાલીમ આપવી: આ બે ક્રિયામાથી નટોને તાલીમ આપી નાટ્ય-અર્થનુ અભિનયન કરવુ—કરાવવુ તે આજના દિગ્દર્શકનુ કાર્ય બની ગયુ છે

આજે દિગ્દર્શક પોતાની સર્વ શક્તિઓને નાટચ અર્થને અભિનેય કરાવવા પ્રતિ જ વાળે છે

જે સમાજમા મૂલ્યો સ્થપાયેલા હોય, સ્થપાયેલા મૂલ્યો સ્વીકૃતિ પામ્યા હોય, અને પ્રજા તેની કથા અને મૂલ્યોને અનુરૂપ અનુભવોથી પરિચિત હોય તેવા સમાજની રંગભૂમિમા નાટચવસ્તુ ગૂથનાર કવિ જ બસ છે—દિગ્દર્શકની જરૂર નથી

પણ જે સમાજમા મૂલ્યો સમાજગત ન રહેતા વર્ગગત કે વ્યક્તિગત બની ગયા હોય—સામૂહિક મૂલ્યો તૂટી ગયા અને નવા મૂલ્યો આવવાનો સક્રાતિકાળ ચાલતો હોય ત્યા દિગ્દર્શક એ આવશ્યક વિશિષ્ટ શક્તિ અનિવાર્ય છે કારણ કે દિગ્દર્શક:—

(૧) વીખરેલાં મૂલ્યમોતીની એકસૂત્રે માળા ગૂંથે છે—એકતા લાવે છે.

(૨) પ્રાચીન મૂલ્યોને પચાવવાની પ્રક્રિયા કરી બતાવે છે.

(૩) અર્થને અભિનેય કરવાની તથા અભિનેય બનેલ નાટ્ય-અર્થને એકસૂત્રે ગૂંથવાની તેની શક્તિ વડે રંગભૂમિના છૂટા છૂટા ભાગોને ગૂંથે છે: એકતા સ્થાપે છે: આ પ્રક્રિયા રંગભૂમિ પર કરી બતાવે છે. તેથી તેટલા જ અસરકારક પ્રમાણમાં આ પ્રક્રિયા સંઘ માનસમાં પણ થાય છે.

ટુકડે ટુકડે વિભક્ત થયેલ એવા આધુનિક સંસ્કૃતિના યુગમાં આજે દિગ્દર્શકની આવી વિશિષ્ટ આવશ્યકતા છે—દિગ્દર્શકની આ મૂળભૂત ભૂમિકા છે કે અર્થદ્યોતક બની તે એકતા સ્થાપે, નાટકમાં અખિલાઈ લાવે.

આધુનિક રંગભૂમિના વ્યવસાયમાં સ્ટેજવ્યવસ્થાપક જેવું એક વ્યક્તિત્વ છે. આ વ્યક્તિત્વ તે સૂત્રધાર—દિગ્દર્શકથી નિરાળું છે. આ વ્યક્તિત્વ મધ્યયુગના Maitre De Jeu જેવું લાગે છે. (કેટલાક વિવેચકોને એમ લાગે છે કે Maitre De Jeu આધુનિક-ડિરેક્ટરનું જ મધ્યયુગી સ્વરૂપ છે.) પણ તેનાં લક્ષણો તપાસીએ તો ભેદ સ્પષ્ટ થઈ જશે.

મધ્યયુગના નાટકો તો ક્રિશ્ચિયન ધાર્મિક વિધિ પર આધારભૂત હતાં. 'બાઈબલ-કથા 'સર્જનથી ન્યાયના દિવસ સુધીની કથા તેમાં સ્ટેજ પર રજૂ થતી. સેંકડો નટોની વ્યવસ્થા કરવાની રહેતી; જોવા તથા સાંભળવાનાં અનેક દૃશ્યો ગોઠવવા પડતાં અને દિવસો સુધી ચાલ્યા કરતાં દૃશ્યો ભજવવાનું તંત્ર ગોઠવવું પડતું. આવી વ્યવસ્થા તથા તંત્ર-રચના કરનાર વ્યવસ્થાપક આવશ્યક હતો. આવા માણસને Conducteurs De Secrets એવું નામ અપાતું. એટલે કે નર્ક વગેરેમાં

થતા ગડગડાટ, તોફાન, ઝંઝાવાટ, યાતના—આવાં તત્ત્વો ભજવી બતાવનાર માણસ આવશ્યક હતો.

આવું Conducteurs De Secretsનું કામ આજના દિગ્દર્શકનેય છક્કડ ખવડાવે તેટલું મ્હોટું અને વિસ્તૃત તંત્રરચના માગનારુ કામ હતું. મોન્સ શહેરમાં અઠવાડિયા સુધી ભજવાતા પેશનપ્લે માટે એકસામટી છ મહિનાની તૈયારી ચાલતી અને ધાર્મિક વિધિના અનુસંધાનમાં પ્રવર્તતી પ્રણાલિગત ક્રિયાઓ, વસ્તુઓ, બીઝનેસ (રંગકાર્ય) વગેરે સરળતાપૂર્વક પ્રેક્ષકો સ્વીકારી લેતા; આ તત્ત્વ મદદ-રૂપ રહેતું જ. ચાલુ પ્રચલિત મૂલ્યો તથા ક્રિયાઓ વડે નાટક ભજવાતું. દર વર્ષે પાઠ બદલાતો નહિ—ક્વચિત જ ફેરફારો થતા; અને બાઈ-બલની કથા તો સહુ કોઈ જાણતા જ હતા.

આવાં ધાર્મિક નાટકો ફરી ફરી ભજવાતાં તોપણ તેની વસ્તુ કે વિચારતત્ત્વમાં કશો જ મૂળભૂત ફેરફાર થતો નહિ: મધ્યયુગનાં જીવનનાં સામાજિક કે ધાર્મિક કે નૈતિક મૂલ્યો ફરી ફરી એ જ રીતે રજૂ કરવામાં આવતાં. તેથી તે નાટકોનાં સેટીંગ્સમાં પણ કાંઈ જ ફેરફારો થતા નહિ. સ્વર્ગ અને નર્ક એ જ પ્રમાણે પ્રત્યેક જગાએ નાટકમાં આવતાં જ: એ જ ધાર્મિકભાવનાઓ અને કર્મકાંડ: એ જ માન્યતાઓ વગેરે. ગ્રીક યુગનાં નાટકો જેમ મધ્યયુગનાં આ નાટકો પણ સમગ્ર પ્રજા માટે ધાર્મિક જીવન-દર્શન કેળવતાં અને માનુષી જીવન-અનુભવનાં સર્વ વિરોધોને આ જીવન-દર્શન આલિંગતું. એક જીવન-આદર્શ અને તેનું સ્ટેજ-પ્રતીક એક છેડે હોય અને બીજે જ છેડે નક્કર વાસ્તવિકતા હોય—આ તત્ત્વો વચ્ચે સાંધનાર દોરો—રેખા-શક્તિ કઈ? કોની? શું દિગ્દર્શક જુદા જુદા વિરોધોને ગૂંથી એકતાવાળી નાટકરચના ઘડતા?—ના: કારણ કે તે કાલે 'દૃષ્ટિએકતા' ઘડનાર દિગ્દર્શકનો વિકાસ થયો ન હતો; પણ પ્રેક્ષકો તો સંઘરૂપે આ નાટકો જોવા બેસતા અને તેમની શ્રદ્ધાથી જ જે

રજૂ થતુ હતુ તેને માનના કેવળ પ્રેક્ષકોની શ્રદ્ધા જ પેશનપ્લેની નાટ્ય કલાના પાયામા હતી રજૂ થયા પછી તેમને જોઈ તેમા રસ લઈ તેમને પચાવવાની પ્રક્રિયા પણ શ્રદ્ધા જ કરતી શ્રદ્ધા—શ્રદ્ધા—સ ઘ શ્રદ્ધા • જે ધાર્મિક માન્યતામા શ્રદ્ધા હતી તે જ શ્રદ્ધા નાટકની રજૂઆતના મૂળમા—નાટકને જોવામા હતી

ધાર્મિક શ્રદ્ધા એલિઝાબેથન યુગમા નહિ હોય—(ગ્રીસમા હતી તેવી) પર તુ સમગ્ર સમાજમા ઊતરી આવેના પ્રવર્તમાન બધા જ મૂલ્યો એક ગાળમા જાણે એકઠ્ઠ થયા હતા—અને તે સમય એલિઝાબેથ યુગના નામે ઓળખાયો સમકાલીન જીવનમા તથા જમાનાના સ્થાપિત રગભૂમિના મૂલ્યોને નાટ્યકારે સ્વીકાર્યા, એ એક અરીસો બન્યો એ અરીસામા સત્યને પોતાનુ સ્વરૂપ બતાવાતુ—અસત્યને અસત્યનુ પણ સદ્‌ગુણ અને દુર્ગુણનુ પણ તેમજ હતુ એટલે કે એ યુગનુ સ્વરૂપ અને તેનુ હાદ યુગને જ બતાવાય તેનુ પ્રતિબિંબ રગભૂમિના અરીસામા પાડવામા આવતુ રગભૂમિના આ વિચિત્ર તખ્તા આસપાસ ઉમરાવો, ધનિકો, અને—પ્રજાજનો—બધા જ સ ગઠિત થયા હતા ઉપર સ્વર્ગ અને નીચે નર્ક આ ત્રણ માળના રગમચમા ઉપર અને નીચે બતાવવામા આવતા—અને આપ્યાય માળખાને 'ગ્લોબ'નુ નામ તેથી જ અપાયુ નહિ હોય ? આવો પ્રશ્ન સહજમા જ થાય છે રગભૂમિ તે યુગના બધા જ મૂલ્યોને આવરી લેતી એવી કલા-શક્તિ હતી બધા જ મૂલ્યોને આવરી લઈ, તેમનુ સ્વચ્છ પ્રતિબિંબ પાડતી આરસી હતી અને એટલી બધી સાચી આરસી કે વ્યક્તિને તેનુ પ્રતિબિંબ બતાવી શકાય યુગને યુગનુ સદ્‌ગુણને સદ્‌ગુણનુ દુર્ગુણને દુર્ગુણનુ

મોલિયેર સામે પણ એમ સૂરે ગૂથાય તેવો સમાજ હતો એલિઝાબેથ યુગ જેટલો સમૃદ્ધ અને સમન્વયની શક્યતાવાળો નહિ હોય પણ થોડાઘણા અ રો ખરો જ રાજા પાસે રહી તેણે શહેરી જીવનના પાત્રો

તથા વ્યવહાર પર હાસ્ય કરતું કટાક્ષ નાટક કર્યું અને ગાર્દન્બાગના નાના પ્રેક્ષાગણને ભેદી આ નાટક ઘણુ જ બહાર ચેાગમ વિસ્તાર પામ્યુ ગાર્દન્બાગના ઉમરાવેા અમલદારેા તેા ઉડાઉ અને રંગીલા માણસેા હતા તેમને માટે કદાચ મેાલિયેરના હાસ્યાત્મક કટાક્ષેા ક્ષણિક મનરંજનના સાધના હશે પણ વસ્તુત એ કટાક્ષેા અને હાસ્યના તત્ત્વેા રાજમહેલની રંગશાળાની બહાર સામાન્ય ફ્રેન્ચ પ્રજામા ફેલાઈ ગયા જ્યા ફ્રાસની વિવિધ પ્રજાઓ રંગભૂમિમા એકત્ર થતી હતી મેાલિયેર પણ પ્રણાલિકેાનેા ઉપાસક હતેા—એટલે પાયદસ મશકરા વિનેાદપ્રધાન નટેા એકત્ર થઈ જે કાઈ સમુદાયમા સર્જતા તે નાટક બનતુ—વૈવિધ્યવાળા વહેણેા—વલણેાનેા એક સરવાળેા, તે જમાનામા પ્રખ્યાત બનેના ઇટાલીના હાસ્ય નટેા રજૂ કરતા તેવી જ કલા, એટલે આવી નાટ્યકલા તેા નટેાના સમુદાયનુ સર્જન બનતી આજે રંગભૂમિમા દેખાય છે તેવા વિશિષ્ટ 'સૌદર્ય દર્શન'ના પાસાઓ પ્રાણપ્રશ્નો—તેમા પ્રગટ થતા ન હતા મેાલિયેર માટે તેનુ થિયેટર તથા નાટ્યકલા તેના સાહિત્યસર્જનનેા એક ભાગ હતા થિયેટર તથા નાટ્યકલા એ જાણે મેાલિયેર લેખકની કલાના અંગેા હતા, બન્ને ઓતપ્રોત થતા હતા, છતાય સરવાળે સાહિત્યસર્જનનેા પ્રભાવ ઘણેા વિશિષ્ટ દેખાઈ આવતેા યા તેા એમ પણ બની શકે કે બન્ને કલાઓ મેાલિયેરની આખમા સરસાઈ ભેાગવતી હશે, છતાય દિગ્દર્શકનુ વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વ તેમના કાળમા ઊપસ્યુ ન હતુ વિભિન્ન ભાગેા—પાસાઓને ગઠન કરી આપનાર વ્યક્તિત્વનુ આગવુ અસ્તિત્વ ત્યા સુધી અનિવાર્ય, આવશ્યક બન્યુ ન હતુ મેાલિયેરમા જ કવિ, દિગ્દર્શક અને નટ ત્રિમૂર્તિરૂપે એક સ્વરૂપ હતા નાટ્યસર્જનની એકતા કવિએ પસદ કરેલ વસ્તુ, સમાજજીવન લેાકજીવનના સ્થાપિત અને સ્વીકારાયેલા મૂલ્યેાની જ હતી તેથી પ્રેક્ષકેાને નવા ધેારણેા તરફ દેારવાનેા કાઈ પ્રશ્ન અસ્તિત્વમા જ ન હતેા—જે નજર સામે હતુ તેને જ નટેા રજૂ કરતા આવી નાટ્યકલા મેાલિયેર

યુગની હતી. નરોની મંડળી માટે કવિ સહુને સ્વીકૃત મૂલ્યોવાળું વસ્તુ ગૂંથી આપતા અને નરો તેમને રજૂ કરતા.

પણ સર્વ સ્વીકૃત મૂલ્યો તૂટી જતા સમાજનુ વિભાગીકરણ અણુથી અણુને છૂટા પાડવાની હદ સુધીનું થઈ જાય—પ્રણાલિ તથા વર્તમાનની સાકળી તૂટી પડે: સમગ્ર રીતે પ્રજા કે પ્રજાના વર્ગો પણ આ મૂલ્યો ન સ્વીકારે—આવી સ્થિતિ થાય—એક વર્ગના મૂલ્યો બીજા વર્ગને સ્વીકૃત ન બને—આવી સ્થિતિમા નાટ્યકલા જે આગલા જમાનામા સર્વ સ્વીકૃત મૂલ્યોનુ પ્રતિબિંબ પાડતી હતી તેને શુ કરવાનુ—શેનું પ્રતિબિંબ પાડવાનું? જે સંગઠિત સમાજમા સ્વીકૃત હતું તેનુ વિભાગીકરણ થયુ અને નવા સામુદાયિક ધોરણવાળા મૂલ્યો આવ્યા નથી—તે કાળમા રંગભૂમિ શુ કરે? જેમા પ્રેક્ષકોનો સામુદાયિક પ્રત્યુત્તર રહ્યો નથી, જ્યા સંઘ જીવનનો ધબકાર પ્રકટ થતો નથી—જેમા સમગ્ર જીવનના અનુભવનું પ્રતિબિંબ પાડવાનું રહ્યું નથી તેવા કાળમા નાટ્યકલાના સંઘ કલાસ્વરૂપના લક્ષણનું શુ થાય? કયું પાસુ વધારે પ્રકાશિત થાય? કયું પાસું પ્રકાશ બહાર જાય છે? સામુદાયિક સ્વીકૃતિ પામે એવા કયા મૂલ્યોની ગૂંથણી કોણે કરવાની? કેવી રીતે કરવાની? વસ્તુ અને મૂલ્યો ગૂંથવાની કલા કઈ? એ કાર્ય કોણ કરે? કવિ કે નરો કે ઇતર કોઈ વ્યક્તિત્વ નાટ્યવસ્તુને પ્રેક્ષક માટે અર્થની રેખાઓની દ્વારા દૃશ્ય બનાવી આપે?

આજે દિગ્દર્શક નાટ્ય-સંવિધાનમા એક દૃષ્ટિ સ્થાપે છે—જે દ્વારા જોવાથી પ્રત્યેક પાત્રની નાનામા નાનીથી મોટામા મોટી ક્રિયા અભિપ્રાય, સકારણ અને અર્થદ્યોતક દેખાય છે; સાચી લાગે છે અને તેથી પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ—અને સમભાવ મેળવી જાય છે; અને સર્જનમા એવી એકતા સ્થાપે છે; સંવાદ સ્થાપે છે જેથી આજના ખેરવીખેર થયેલા સમાજમા ય રંગભૂમિ પર રજૂ થતા સર્જનમા એકતા અને

દિશા-રેખા સ્પષ્ટ રીતે અંકિત કરી શકાય. સંઘદષ્ટિને એકાગ્ર કરી શકાય. આજે દિગ્દર્શકનું કર્તવ્યક્ષેત્ર તથા કાર્યક્ષેત્ર આવું છે.

પણ ગ્રીક, રોમ, શેકસપિયર કે મોલિયેરના યુગમાં દિગ્દર્શક નામક વ્યક્તિત્વની આવી ઉપર જણાવેલી કલ્પના ન હતી. રંગભૂમિની કલાઓને સહજ, લક્ષણસિદ્ધ, સ્વભાવસિદ્ધ, અને રંગભૂમિના સામાજિક લક્ષણને અનુરૂપ એવી એકતા તથા અંકુશ તો એ યુગમાં આન્તરિક રીતે હતા. કવિ તથા નટમાં આવો દિગ્દર્શક સમાયેલો હતો. એ અંતર્ભૂત વ્યક્તિત્વ અંદરથી છૂટું પડી બહાર નીકળ્યું ત્યારે પ્રથમ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ સાચા સેટ્સ અને સાચી વેશભૂષા પર ઝોક મૂકવા તરફ વળ્યું. વાસ્તવિકતાનું કૃપણ અનુકરણ તરફ નવો દિગ્દર્શક વળી ગયો અને ત્યારપછી સમગ્ર સમાજ માટે એક કેન્દ્રિત રંગમંચ સ્થાપવા તરફ વળી ગયો—જાણે કે તેને નવો ધર્મ મળી ગયો.

આધુનિક યુગના પ્રાતઃકાળમાં જ આપણને દેખાય છે કે પ્રણાલિગત જીવનમૂલ્યો અદશ્ય થતાં જતાં હતાં—તેનું એક ઘડતર જાણે તૂટી ગયું હતું. પરિણામ તો થિયેટર માટે ઘણું જ ખતરનાક હતું. રંગભૂમિને મળતું એકાકાર અને સમરસ બનેલું પ્રેક્ષકગણ એવું તૂટી ગયું હતું, અને તેથીયે આગળ માનવસંવેદનને પ્રતિબિંબિત કરવાનાં જે સ્વીકૃત કલાસ્વરૂપો હતાં તેમાંથી જનતાની શ્રદ્ધા ઊઠતી ગઈ. આ આત્મશ્રદ્ધા નષ્ટ થતા રંગભૂમિનો સામુદાયિક ઉપયોગ નષ્ટ થયો. પછી સમુદાયને તેમાં કે તેના ચાલુ ઘરેડના અસ્તિત્વમાં શો રસ રહે? પ્રેક્ષકોનું સંઘ સ્વરૂપ (વિરાટ સ્વરૂપ) તૂટ્યું અને જે વિવિધ કલાઓનો સમુદાય નાટકશાળામાં સંવાદિત લીલા કરે છે તે વિવિધ કલાઓની આંતરિક એકતા કરાવનાર બળ, શક્તિ અને ચેતના તૂટી જતાં આ વિવિધ કલાઓ વચ્ચે થિયેટરમાં સંઘર્ષ શરૂ થયો. નાટ્યમાં અભિનયનું સ્થાન દશ્ય-રચનાએ તથા ઉપલકિયા ચેષ્ટા-કલાએ લીધું—અણુ અણુમાં ભંગાઈ રહેલ સમાજનું રંગગૃહ પણ તેના સર્વ પ્રવાહોમાં વહેંચાઈ જઈ તૂટવા માંડયું—તૂટી પડયું.

સમાજનુ વિભાગીકરણુ થતા તેમા ક્રાતિકારી પલટા આવવા શરૂ થયા; અથડાતા બળોના સંઘર્ષમાથી એકાકાર બને તેવો સમાજ સ્થાપવા માનવજીવનદર્શનમા ફેરફારો શરૂ થયાં. જૂના મૂલ્યો, પારદર્શક દૃષ્ટિ અને દર્શન નીચે તપાસાવા માડયા. નવા મૂલ્યોના પ્રવાહો શરુ થયા. રંગભૂમિમાં પણ એવું જ આત્મનીરિક્ષણુ શરૂ થયું—નવા મૂલ્યો માટે ખોજ શરૂ થઈ.

રંગભૂમિનું આદિસ્વરૂપ (મૂળ લક્ષણુ) શુ તેની ખોજ શરૂ થઈ; આ ખોજ એક ક્રાતિકારી દર્શન માટે યાત્રા છે; સમાજની સામે એક જ પ્રશ્ન હતો કે 'ગ્રીકયુગમા' હતી તેની એકાકાર સમાજની એકાકાર રંગભૂમિ ન સર્જી શકાય ?

જો રંગભૂમિના સાચા સ્વરૂપનુ આદ્ય લક્ષણુ ન જ સ્થાપી શકાય તો આ વિવિધ પ્રવાહોમાં વહેંચાઇ ગયેલ સમાજની છૂટી પડી ગયેલ કલાઓને એક કરી શકે તેવું બીજુ કોઈ કલાસ્વરૂપ છે ખરું ? એ રંગભૂમિ ન શકય હોય તો તેની કોઈ બહેન, સખી કે પાસેની કોઈ કલા છે જે બધી જ કલાઓનું સંગમસ્થાન બને ?

આવા આવા પ્રશ્નો પુછાયા અને તેના ઉત્તરો શોધવા લાગ્યા.

આ દડમજલમા ચાર ઐતિહાસિક તબક્કા રંગભૂમિએ જોયા.

૧. રેનેસાંસ યુગમા એ યુગને અનુરૂપ વિચારધારાઓના અખતરામાથી ચિત્રમય મંચ (Pictorial Stage)નો આકાર બહાર આવ્યો. Pictorial Stage એટલે ચિત્રરૂપે જેના દશ્યો પડદા પર ચીતરી રજૂ કરવામા આવતા તેવા દશ્યોવાળી રંગભૂમિ

૨. અઢારમી સદીમા બુદ્ધિવાદ (Rationalism)નો યુગ આવ્યો અને ૧૯મી સદીમા નિર્ણયવાદ આવ્યો. વાસ્તવવાદની

સ્પષ્ટ અસર વિકસી તેની સાથે Facsimile Stageનો વિકાસ થયો. Facsimile એટલે હૂબહુ—મૂળ જેવું: વાસ્તવવાદી અનુકરણવાળું: કુદરતના જેવું જ, જેમાં—મકાન જેવું મકાન અને ઝાડ જેવું ઝાડ બનાવી રંગમંચ પર રજૂ કરાય.

૩. વીસમી સદીમાં કલાસ્વરૂપો અંગે જે તીવ્ર અસંતોષ હતો તે અસંતોષનાં પરિણામે (૩) અભિવ્યક્તિવાદી Expressionistic રંગમંચનો અને ૪ નાટ્યધર્મી (Theatrical) રંગમંચનો જન્મ તથા વિકાસ થયો.

અભિવ્યક્તિવાદ (Expressionistic) એટલે કલાના ક્ષેત્રની ખાસ કરીને, નાટ્યલેખનની એ શાખા જેઓ માનવના આંતરિક ચિત્તનું યા તો ચિત્તના આંતરિક અંશનું જીવન આલેખે છે—જે માનવના આત્મલક્ષી જીવનનું આલેખન કરે છે.

Naturalismમાં પ્રકૃતિવાદની અસર નીચે ઘડાતી નાટ્યકલામાં બાહ્યલક્ષી જીવનનું અનુકરણ કરવું—તેનું શુદ્ધ વાતાવરણ તથા નક્કર વિગતપૂર્ણ વાસ્તવિકતા બતાવવામાં આવતી; તેનાથી ઊલટું: અભિવ્યક્તિ કરવામાં માનવના આત્મલક્ષી અને આંતરિક જીવન વિષે જ લખાવા માંડ્યું. આવાં નાટકો ભજવવાનો કસબ પણ તેવો જ પ્રતીકરૂપ શોધાયો. સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, કૈસર, અર્નસ્ટ ટોલર, સીન-ઓ-કાસી તેના મુખ્ય કલાકારો હતા. આ વાદમાં અપ્રકટ રહેતા માનવ ચિત્તના સંસ્કારસ્તરોની પ્રક્રિયાઓ પર ભાર દેવામાં આવતો અને તેથી પ્રતીકો પર ખાસ ભાર દેવાયો. દશ્યરચના કરનારાઓને તથા નિયોજકોને આ નવાં ક્ષેત્રથી સર્જનાત્મક તકો મળી, કારણ કે રૂઢ આકારો છોડી નવા આકારો રચવા કલ્પનાશક્તિને તક મળી. નવી ક્ષિતિજો અને નવાં ક્ષેત્રો મળ્યાં. આ નવી દૃષ્ટિથી કામ કરનારાઓના સંપર્કથી નાટ્યકારોએ માનવ ચિત્તનો આંતરિક પ્રવાહો વિષે નાટકો લખ્યાં. નવી રજૂઆતની

શૈલિઓ વિશે આગ્રહ સેવ્યો, અને માનવ કલાના અનોખા દૃષ્ટિકોણથી જોવાવા લાગ્યો—આ આંદોલન ચારે તરફ રેલાઈ ગયું અને તેના પરિણામે સર્જનાત્મક દૃષ્ટિવાળી ઘણી કૃતિઓ સર્જાઈ છે.

આ ચાર પ્રવાહો સાથે સાથે દિગ્દર્શકની ભૂમિકા બદલાતી ગઈ અને જુદા જુદા તબક્કે નાટ્ય માટે જુદી જુદી તાત્ત્વિક ભૂમિકા સર્જાતી ગઈ

(સ્ટ્રીન્ડબર્ગ—૧૮૪૮ ૧૯૧૨ સ્વીડનનો પ્રખ્યાત નાટ્યકાર, દિગ્દર્શક નવલકથા, વાર્તા વગેરે લખ્યા છે પણ નાટકોનો ફાળો અદ્ભુત છે નવા નવા અખતરા કરી તેણે રંગભૂમિનુ નવુ કલેવર ઘડવા પ્રયત્નો કર્યા શરૂઆતમા ઐતિહાસિક નાટકો—પછી વાસ્તવવાદી ત્યારપછી નવા પ્રકારના ઐતિહાસિક નાટકો અને તેમાથી નવા Expressionistic ચિત્ત અભિવ્યક્તિવાદી નાટકો—જે વલણનો સ્ટ્રીન્ડબર્ગ તે આદ્ય પ્રયોજક તેણે માનવ ચિત્તના સસ્કારસગ્રહ કરતા સ્તરોની અનેક પ્રક્રિયાઓ પર નાટકો લખ્યા રહસ્યવાદી અનુભવોથી ભરચક માનસિક પ્રક્રિયાઓ આલેખી ટેકનિકલ બાજુએ તેણે વિષય—વસ્તુ જેમ રજૂઆતનો કસબ પણ વિસ્તાર્યો હતો જે પ્રકારના સેટીંગ્સ આ છેલ્લી સદીમા યુરોપ-અમેરિકામા દેખાયા છે તે વલણોનુ મૂળ પ્રેરણાસ્થાન સ્ટ્રીન્ડબર્ગ, ૧૯૦૭મા સ્ટ્રીન્ડબર્ગે ઑગસ્ટ ફાલ્ક સાથે મળી સ્ટોકહોમમા થિયેટર સ્થાપ્યુ ૧૯૧૨ની મેની ૧૪મીએ તેનુ અવસાન થયુ

જ્યૉર્જ કયસર (૧૮૭૮–૧૯૪૫)—જર્મન નાટ્યકાર ચિત્ત અભિવ્યક્તિવાદી શાખા પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ પછી આ નાટ્યકારે—જર્મન નાટ્યકલામા અનેક ક્રાંતિકારી ફેરફારો કર્યા તેની નાટ્યલેખનની કલાએ બે વિશ્વયુદ્ધો વચ્ચેના ગાળામા યુરોપ-અમેરિકાની રંગભૂમિ પર ઊંડી અસર પાડી હતી

ટોલ્લર, અર્નસ્ટ (૧૮૯૩ ૧૯૩૯) જર્મન નાટ્યકાર, Expressionist Schoolના બે વિશ્વયુદ્ધના ગાળામા તેના નાટકો

રેનેસાસ યુગમા ચિત્રકલા દ્વારા તૈયાર કરેલ દૃશ્યરચનાને સ્થાન મળ્યુ આવી દૃશ્યરચનાઓ થતા એક વિચિત્ર અને બૌદ્ધિક યુગમા રંગભૂમિક્ષેત્રે નવો જ વ્યવસ્થાજનક, સંગઠનજનક એવો સિદ્ધાંત અસ્તિત્વમા આવ્યો સ્ટેજ જે વિશ્વનુ પ્રતીક ગણાતુ તે પ્રતીકની ભાવના ક્રમાનુક્રમે તૂટી જતા, ચિત્રણ કરેલ દૃશ્યરચનાવાળા રંગમંચને એક નાના વિશ્વ પ્રતીક તરીકે સ્વીકારવાની એક નાજુક શક્યતા ઊભી થઈ જ, પણ તેમા યે વાસ્તવિકતાનો રણકાર તો કરુણ પાઠ ભજવનાર નટ અદૃશ્ય થયા પછી જ આવ્યો (પશ્ચાદ્ભૂમિના પડદા પર વ્યવસ્થિત રીતે હરતાફરતા નટોનો જમેલો કામ કરતો થયો ત્યારે જ વાસ્તવિકતાનો રણકાર પેદા થયો)

અનેક સદીઓથી ઊતરી આવેલી એક્ટીંગ અને નાટ્યલેખનની કલાઓમા બાહ્ય, દૃશ્યરૂપે ચીતરેલી રંગભૂમિની એકતા સર્જવાની શક્તિ નહતી આવી ચિત્રિત રંગમંચની એકતા સર્જવા માટે નાટ્ય સંવિધાનની વિશિષ્ટ કલાની આવશ્યકતા હતી રંગભૂમિના વિવિધ

ક્રાંતિકારી અસર નીપજાવી શકયા (Masses & Man) "માસીસ ઍન્ડ મેન' "હીન્કમેન" (Hienkeman), વગેરે નાટકોનો લેખક, નાઝીવાદવિરોધી ૧૯૩૩મા અમેરિકા ગયો, અને ૧૯૩૯મા આપઘાત કર્યો

સીન-ઑ-કાસી (૧૮૮૪) શેડો ઑફ એ ગનમેન (Shadow of a Gunman) નામના નાટકથી પ્રખ્યાત થયેલ નાટ્યકાર નાટ્યવિવેચક, નાટ્યકાર, આઇરીશ વાસ્તવવાદી જેવો જ નક્કર અને સચોટ, ધારદાર લેખક પણ પાયામા કવિ, બધા જ સાહિત્યોમા વિરલ એવો કરુણતત્ત્વપ્રધાન વસ્તુમા કટાક્ષ ઉમેરી શકનાર કવિ તેના હાથમા કટાક્ષનો વિનોદ જીવનની કરુણ બાજુ તરફ વાચક પ્રેક્ષકને દોરે છે

પ્રારૈ'ભ' ગહન કરી શકે તેવી દૃશ્યમય બનેલી કલાસૃષ્ટિ સર્જવાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ હતી; અને આવી સ'વિધાન કલા સર્જતા દિગ્દર્શકનો પ્રથમ ઉદય થયો.

૧૬મી સદીના મધ્યમા આ નવી સ'વિધાન કલા દૃષ્ટિગોચર થાય છે. કેટલાક વિવેચકો માને છે કે લીઓન-દ-સોમ્મી (Leone de Sommi) (૧૫૨૭-૯૨) નામના યહૂદી નાટયકાર—દિગ્દર્શકની રીત-ભાતમાં આજના દિગ્દર્શકનુ આદ્ય બીજ દેખાય છે. તેણે 'કૉમેડી ઑફ એ મૅરેજ' નામનુ નાટક લખ્યું છે. અને આ નાટક યુરોપમાં ભજવાતું હતુ. સ્ટેજ એફેર્સ પર તેણે વાર્તાલાપોમા કહેલું, કે સારુ નાટક મેળવવા કરતાં સારા નટો મેળવવા એ જ ઘણુ અગત્યનુ છે. " તેણે આગ્રહ-પૂર્વક કહ્યું કે નટોએ "તેની સૂચનાઓને આજ્ઞાંકિત થવુ જોઈએ." એકટીંગમા Versimilitude, પ્રમાણભૂત એવી વેશભૂષા ભભકવાળી છતા ઐતિહાસિક રીતે સાચી હોવી જોઈએ અને પ્રકાશયોજનામા તેણે ચિત્ત પર અસર પાડે તેવુ વાતાવરણ સર્જવાના સૂચનો કર્યાં છે.

૧૭૫૦-૧૮૫૦નો કાળ એવો યુગ છે જે દરમ્યાન રંગમંચના કલાકારોએ આતરરાષ્ટ્રિય પાયા પર નવા આવનાર દિગ્દર્શક માટે ભૂમિકા નિર્માણ કરી. તેણે કરવાના કામો, તેના કાર્યનુ ક્ષેત્ર મુકરર થયું. દા. ત. :—રીહર્સલ અને તેની પદ્ધતિઃ નટયમૂનુ ઘડતરઃ દૃશ્ય-રચનાનું વિધાનઃ સાચી વેશભૂષા અને ચીજવસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવાની રીત વગેરે.

આ તત્ત્વોએ નવા આગ'તુક દિગ્દર્શકનુ સ્થાન નાટયસ'વિધાન કલાના સર્વોપરી એક સૂત્રધાર તરીકે મુકરર કર્યું.

ડ્રુરી લેઈન થિયેટરમા ડેવિડ ગેરિક નામના વિખ્યાત નટે પર'પરાથી ઊતરી આવેલા, કોઈ પણ પ્રકારની દૃશ્યરચના વિનાના, તથા લાંબા સ'ભાષણો અને સ્વગતોકિતઓ ભજવવાના મ'ચ (પ્લેટફૉર્મ)નુ

ચિત્ર-મંચમાં (પિક્ચર સ્ટેજમાં) રૂપાંતર કરી નાખ્યું. આ કારણે તેના જમાનામાં સ્ટેજ પર પ્રેક્ષકો બેસતા હતા તેમને તેણે ઉઠાવવા પડેલા. તેણે રીહર્સલ પર ઘણું ધ્યાન આપવા માંડયું અને નાનાં નાનાં પાત્રોને તૈયાર કરવા શ્રમ ઉઠાવવા માંડ્યો. તેણે પી. જે. દી લૂથરબર્ગ નામના ડીઝાઈનરને ખૂબ પ્રોત્સાહન આપ્યું. જેણે દર્શન (પ્રોસીનિયમ) પાછળ આવેલ પિક્ચર ફ્રેઈમમાં ઘણી જ વાસ્તવિક અને નક્કર સંગીન અસરો નીપજાવવા પ્રયત્ન કર્યો હતો.

જર્મનીમાં કોનરાડ એકહોફે પણ નવી જ દિશા અને પદ્ધતિનું પ્રતિપાદન કર્યું. ઈ. સ. ૧૭૫૩માં એક્ટર્સ માટે સ્થપાયેલ એકેડેમીમાં તેણે નિયમો સ્થાપેલ. દા. ત. (૧) પ્રાથમિક વાચનમાંથી પસાર થયા વિના કોઈ નાટકનું રીહર્સલ ન કરવું. (૨) બધી જ ભૂમિકાઓનું પૃથક્કરણ થવું જ જોઈએ. (૩) કલાકારોના અંગત રાગદ્વેષની ગણના કર્યા વિના સંવિધાન કલાની આવશ્યકતા પર જ આગ્રહ મુકાવો જોઈએ.

ગેરિક જેમ શેક્સપિયરની ભૂમિકાઓ ભજવવામાં નિષ્ણાત એવા ફ્રેડરિક સ્રોએડરે પોતાના નટો પોતાની દોરવણી પ્રમાણે જ નાટકોમાં કામ કરે તે માટે કડક બંદોબસ્ત રાખ્યો હતો. પોતે નિયમો પાળી બીજાને પળાવતો. તેનો એક મુદ્દો એ હતો કે " બહાર પડી પ્રકાશમાં આવવાની મારી ઇચ્છા નથી; પણ અંતઃકરણ ભરી દઈ પાત્રમય જ

ડ્રુરી લેઇન થિયેટર : ઇ.સ. ૧૬૬૩માં કિલીગ્રુએ આ થિયેટર બાંધ્યું. ૧૭૪૬–૧૩ સપ્ટેંબરે ગેરિક અને લેસીએ ત્યાં નાટકો શરૂ કર્યાં.

૧૦ ઑક્ટોબર ૧૭૮૨ મીસસ સીડન્સે નાટક ભજવવાનું શરૂ કર્યું.

૨૧ એપ્રિલે ૧૭૯૪માં કેમ્બલ અને મીસીસ સીડન્સે મેકબેથ ભજવવા માંડયું.

બીજા વિશ્વયુદ્ધમાં ૮મી સપ્ટેંબર ૧૯૩૯માં ડ્રુરી લેઇન લશ્કરો માટે યોજાયેલ નાટ્યસંસ્થાએ (ENSA)એ લઈ લીધું.

ચવુ " સ્ટેજ પર જુદી જુદી અસરો પેદા કરવા તેણે એકલોટે બતાવેલ રેખાદોરી સ્વીકારી કે વાચનમાજ નાટકની સ્પષ્ટ આકૃતિ ઊપસી આવે તેવો પ્રયત્ન કરવો દરેક નાટ્ય નજૂઆનમા તે સેટ્સ અને વેશભૂષા પર ખાસ ધ્યાન આપતા

જોહાન વોલ્ફગાંગ વોન ગીટે અઢારમી સદીના ઉષાકાલે વેઈમાર બેર્ગ થિયેટરના ઉપરી હતા તેમણે નની નાટ્યસવિધાન કલાના ઘણા અગો પર સારુ એવુ પ્રભુત્વ સ્થાપ્યુ હતુ શુદ્ધ વાચન અને તાલીમ પર તેમણે ઘણો જ ભાર મૂકયો હતો તેમણે જાહેર કરેલુ કે " નાટકના પ્રયોગમા ન કરવાનુ હોય તેનુ કાઈ જ તાલીમમા ન કરવુ ' એવો મત તેમણે સેવેલો નટોની પસદગીના પ્રશ્ન પર તેમણે પ્રખ્યાત નટોને બદલે નરઘમૂ પર ભાર મૂકેલો નવા નટો પસદ કરતી વખતે નવા નટો આખા નટઘમૂમા બરાબર મનમેળ સાધી શકે છે કે નહિ તે તપાસીને જ તેને દાખલ કરતા પસદ થયા પછી ગીટેનુ સર્વોપરી શાસન સ્વીકારવુ જ પડતુ પી એ વોલ્ફ તેમના નરઘમૂના એક ઉત્તમ નટ હતા તેમણે કહેલુ કે ' ગીટે સ્ટેજનુ વિભાગીકરણ ચોરસ ટુકડાઓમા કરતા અને તે ચોરસ ખાનાઓમા નટોના ઊઠવા બેસવાના સ્થાનો નક્કી કરતા અને આવી રચના સુદર દૃશ્યરચના ઘડવાની દૃષ્ટિએ જ થતી

લખાતા નાટકો પર Pictorial Stageની અસર પડી ન હતી તેથી એક્ટીંગ, સેટિંગ્સ અને વેશભૂષા પર જ ખાસ ધ્યાન દેવામા આવતુ સવિધાનકલામા આ તત્ત્વો પર જ મુખ્ય ધ્યાન દેવાતુ

નાટ્યકલા તો બહુજન સમાજની રુચિ પર નિર્ભર છે તેથી તેમા થતા સુધારાવધારા તે ધંધાને ઘણી જ ધીરી ગતિએ સ્પર્શે છે, વળી ઇતિહાસ કહે છે કે સુધારાવધારા નાટ્યકારોના ખાનગી સાહસોમા જ પ્રથમ દેખા દે છે ટાલ્મા નામના એક ફ્રેન્ચ નટે

ઓગણીસમી સદીની શરૂઆતમા જાહેર કરેલુ કે જે સત્ય નાટકોમા મળતુ નહિ, તેથી એ સત્ય વેશભૂષામા સીધી સતોષ માનવો પડતો

ઇગ્લેડમા પણ નવી દૃષ્ટિના સત્ય તો વેશભૂષા અને અભિનય કળામા દેખાવા—નાટકોની લેખન કળામા નહિ. તેની નવા દૃશ્યમૂલ્યો પ્રગટ કરવા માટે શેક્સપિયરના જ નાટકોનો ફરી ફરી ઉપયોગ કરવામા આવતો ઓગણીસમી સદીના એક્ટર–મેનેજરો શેક્સપિયરના નાટકો રજૂ કરવામા ભલે એક્ટરની કે મેનેજરની દૃષ્ટિ નજરોના રાખતા પણ તેથી કાઈક વધુ કલાત્મક હેતુ રખાતો

જોન ફીલીપ કેમ્બલ નામના વિખ્યાત નટ-મેનેજરનુ લક્ષ્ય તો "એક વધુ ભવ્ય અને વધુ સમૃદ્ધ સવિધાન કરવાનુ હતુ—જેમા બધી જ વિગતો પર ધ્યાન દેવાયુ હોય વળી તેના મહત્ત્વના અગો પર અને દૃશ્યરચના તથા વેશભૂષા દ્વારા નાટ્યદૃશ્ય સુડોળ અને કલાત્મક પૂર્ણતાવાળુ દેખાય

લડન થિયેટરમા પ્રવર્તતી અરાજકતા હટાવવાનો કેમ્બલનો સ્પષ્ટ પ્રયાસ હતો તેની વ્યવસ્થિત શિસ્તબદ્ધ તાલીમ પ્રથાએ લડનના નટોની અરાજકતા તથા અહતાભરી સ્વેચ્છાપૂર્ણ ભજવણીના શિસ્ત સ્થાપી

જ્યારે મેકરેડી મેનેજર થયો ત્યારે તેમણે સવિધાનના આનોમા ઘણા જ ફેરફારો કર્યાં રીહર્સલો તો નટો માટે (કલા કસબ જાણનાર માટે) કસોટીરૂપ બની ગયા તેણે દૃશ્ય આયોજન, પ્રકાશ અને મચરચનાઓ પર ઘણો જ ભાર મૂક્યો, આ તત્ત્વોમા સવાદ સ્થાપવા પ્રયત્ન કર્યો, મેકરેડીએ તૈયાર કરેલ મેકબેથનુ પાઠ્યપુસ્તક તપાસી એલન ડાઉનરે કહેલુ કે "સવિધાનમા એકતા દેખાય—પ્રગટ થાય તેનો મેકરેડી ભારપૂર્વક આગ્રહ કરતા, આવા આગ્રહમા ભાવિમા આવનાર 'ડિરેક્ટર' ડોકિયા કરતો '

આ સદીના મધ્યભાગ સુધીમા ટેઅ્લર અને મેકરેડી જેવા દિગ્દર્શકોના પરિશ્રમના ફળ દેખાવા લાગ્યા અને સેમ્યુઅલ ફેલ્પ્સ નામના દિગ્દર્શકે સેડલર વે'સ થિયેટરનુ રૂપાતર કરી નાખ્યુ લાગણી-પ્રધાન નાટકો ભજવતા થિયેટરમા શેક્સ્પિયરના નાટકો ભજવી તેણે સેડલર વે સ થિયેટરમા રાષ્ટ્રિય નાટકગૃહ સ્થાપી દીધુ આ નાટકોમા અખિલાઈ અને સમન્વય પર ઘણુ જ ધ્યાન અપાતુ હતુ

સેમ્યુઅલ ફેલ્પ્સના સમકાલીન હેન્રી માર્લેએ લખેલુ, કે "મીડસમર નાઈટ્સ ડ્રીમ રજૂ કરવામા મી ફેલ્પ્સે એક પણ માટે પણ નાટકમા પ્રવર્તતો સર્વોપરી ધ્યાન નજર બહાર જવા દીધો ન હતો અને આ તત્ત્વ તેની સવિધાનકલાના રહસ્યસમુ છે આ નિયમ અનુસાર જ 'સેડલર્સ–વે'સમા' કામ ચાલે છે'

'**ચાર્લ્સ કીન**' પણ ફેલ્પ્સ જેમ "વ્યવસ્થાપકોમા ગણ્વી" કહેવાયા, કારણ કે તેમણે નાટકની દૃશ્યરચનામા ઉત્તમ ગુણ સિદ્ધ કરવા તથા તેની કલા પૂર્ણ કરવા પૂરપૂરી કાળજી લીધેલી તેમના ભવ્ય અને સ્થાપત્યની દૃષ્ટિએ સાચા સેટ્સ પર ગોઠવાયેલી નટોની ક્રિયાઓ ઘણી જ સવાદિત દેખાતી હતી તેનના સવિધાનથી ચડિયાતા બીજા નાટકો જ થતા ન હતા, કારણ કે ચાર્લ્સ કીન પોતે જ તેમના પર સીધી રીતે તાત્કાલિક ધ્યાન આપતા હતા

ગેરિકથી કીન સુધીની પ્રગતિનુ એક પરિણામ તો અવશ્ય આવ્યુ જ હતુ કે નાટ્યપ્રયોગ—શિલ્પનો દૃશ્યકલા તરીકે સ્વીકાર થયો દૃશ્ય તત્ત્વ તે પાયાનો સિદ્ધાત ગણાયો, છતા 'અખિલાઈ'—'સમન્વયવાળી અખિલાઈ' નાટકના સવિધાન—શિલ્પમા પ્રગટ થવી જોઈએ તે આદર્શ સિદ્ધ કરવાનો બાકી રહેતો હતો

આ આદર્શની રૂપરેખા સ્પષ્ટ રીતે દૃષ્ટિમા આવી ગઈ હતી આ મહાન નટ-વ્યવસ્થાપકોનુ આ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા માટે પાયાનુ

ચણતર તો જર્મન ઉમરાવોમાં એક અજ્ઞાત ઉમરાવ કલાકાર **જ્યોર્જ લીનો ડ્યૂક ઑફ સેક્સે-મેનીનજેનના** હાથે જ થયું હતું. આ ભવ્ય આદર્શ આ ડ્યુકના અથાગ પરિશ્રમને પરિણામે નક્કર આકાર લીધો.

૧૮૧૪ની મેની પહેલી તારીખ એ દિગ્દર્શકરૂપી આદર્શ વ્યક્તિત્વની સ્થાપના માટે દિગ્દર્શનના ઇતિહાસમાં સોનેરી અક્ષરે લખાયેલો દિવસ છે. તે દિવસે **ડ્યૂક ઑફ સેક્સે મેનીનજેન** પોતાનું કલાકાર-ચમૂ બર્લિન લઈ આવ્યો. ડિરેક્ટર સંચાલિત નટચમૂની સિદ્ધિ તે દિવસે પ્રગટ કરવામાં આવી. તેણે પરંપરાગત બધા જ અખતરા અને તરકીબોનો ઉપયોગ કર્યો હતો. [દા. ત. શિસ્તબદ્ધ તાલીમઃ શિસ્તબદ્ધ અખિલાઈવાળો અભિનયઃ ઐતિહાસિક સાતત્યવાળા સેટસ અને વેશભૂષા—આ તત્ત્વો વાસ્તવદર્શી રંગ-ચિત્ર સર્જવા આવશ્યક તત્ત્વો તેણે સંયોજેલા.] પણ પુરોગામી દિગ્દર્શકો કરતાં એક મુખ્ય તત્ત્વમાં તેમની પ્રગતિ વિશેષ હતી. ચીતરેલા પડદા-સેટ્સ અને નટો વચ્ચે ઊભો થતો વિરોધ ડ્યૂકે ઘટાડી નાખી, બન્ને વચ્ચે સહકાર અને સમાધાન લાવવા તેણે જાગ્રત યત્ન કરેલો. તેના વિવેચક-પ્રશંસક **લી સાયમનસનના** શબ્દોમાં કહીએ— "અભિનય ક્રિયા કરતી માનવી આકૃતિને રંગમંચના સમગ્ર ચિત્રનું જ અંગ બનાવવામાં આવી હતી."

ક્રીન વગેરેની સંવિધાન કલામાં ચિત્રકલા જેવો લય-સંવાદ (પશ્ચાદ્ભૂ અને પાત્રોનો) એક ચમકારાની જેમ પ્રગટ થતો હતો. પણ ડ્યૂકની સંવિધાન કલામાં તો એકમાંથી બીજી નાટ્ય ક્રિયા અને એમ એકમાંથી વહેતી બીજી—અને બીજીમાંથી ત્રીજી—એવી '**ગતિક્રિયા**' શ્રેણીઓને પરિણામે સરજાતો લયસંવાદ પ્રગટ થતો હતો. ડ્યૂકે એક્ટર અને સેટ વચ્ચે લયસંવાદ સ્થાપ્યો એટલું જ નહિ

પણ નવા નવા કાર્ય-વ્યાપારો (સ્ટેજ બીઝનેસ) શોધી, ઉમેરી, નાટકની દશ્ય શક્તિ વધારી શકે તેવી રીતે નાટકની સ્ક્રિપ્ટને તેણે નવેસરથી ઘડી એટલે કે નાટકની સ્ક્રિપ્ટનો અર્થ પણ 'નાટ્ય દશ્યશક્તિ' ધ્યાનમા રાખી તે કરતો ટૂંકામા રગભૂમિની વિધવિધ કલાઓના માધ્યમને ધ્યાનમા રાખી નાટકનો અર્થ તે ઘટાવતા

ડ્યૂકની "રજિસ્ટર" તરીકે સર્વોપરી સત્તા હતી અને તેથી આવી ગૂથણીવાળુ એકીકરણ-સમન્વય શક્ય હતુ તેની પત્ની અને તેનો સ્ટેજ મેનેજર 'લુડવિગ ક્રોનેક' તેની મદદમા રહેતા જ છતા તે પોતે જ પોતાના બધા જ નાટકોનો કલાત્મક સર્જક હતો સેટ્સ અને વેશભૂષાનુ વિધાન પણ તે જ કરતો અને તેથીયે આગળ વધી સ્ટેજ પર પ્રત્યેક ગતિ અને ક્રિયા, ઊઠવાબેસવાના સ્થાનો પણ પોતે જ નક્કી કરતો બધુ જ નાટકની સ વિધાનકલાને વશવર્તી બનાવતુ નાટકની રજૂઆતનુ સ્વરૂપ પોતે નક્કી કરતો અને લોખ ડી શિસ્ત મ થી આખુ કામ પસાર થતુ ટોળાઓના દશ્યો રચવા માટે તે ઘણો પ્રખ્યાત થયેલો અને એના દશ્યો તો લોખ ડી શિસ્તથી જ સરજાતા હતા ડ્યૂકની સ વિધાનકલામા નટોનો ઉપયોગ નાટ્યની ચીજવસ્તુ જેવો હતો આ દષ્ટિએ નટોનો ઉપયોગ જેટલી કુશળતાથી થતો તેટલુ કુશળ સ વિધાન દેખાતુ ડ્યૂકની નાટ્યસ વિધાનની કુશળતા નટોની કેવળ અભિનયશક્તિનુ પરિણામ કે પરિપાક ન હતા પણ પડદા, વેશભૂષા, ચીજવસ્તુ, સેટ્સ, તેમજ નટો આ બધાનો **ઉપયોગ** કરવામા વપરાતી કુશળતા પર જ સ વિધાનની કુસેહનો આધાર હતો

નટોની અભિનયશક્તિ વડે નાટ્યસ વિધાન ન થતુ, પણ આ સમગ્ર પ્રકારની સામગ્રીના કુશળ સ વિધાન વડે કુશળતાપૂર્વક વાપરવાની સામગ્રી તે નટ, અને તે દષ્ટિએ નાટકના દરેક નટને

(મુખ્ય પાત્રનો નટ કે સામાન્ય) નાનામા નાનો પાક કરવો પડતો—યા તો ફાજલ કલાકારનુ સ્થાન તેણે લેવુ જ પડતું. જો કોઈ નટ આવી રીતે કામ કરવા તૈયાર ન થતો તો તેને બરતરફ કરાતો.

ડ્યૂકની શક્તિઓ તાલીમના સમયમા સચોટતાથી પ્રગટ થતી હતી. દશ્ય અને શ્રાવ્ય તત્ત્વોને લયસંવાદ વડે સાધી દશ્ય સર્જવામા તે નિપુણ હતા. નાટકની રજૂઆતની એક પણ ઝીણામાં ઝીણી વિગતને સમગ્રના અનુસંધાનમા, પ્રમાણ—ભાન સાથે રજૂ કરવામા આવતી—દરેક વિગત પર ધ્યાન અપાતું. કોઈ વિગતને સમયની અસરને ભૂંસી નાખે તેવી બનાવાતી નહિ અને છતાં વિગતો પ્રત્યે સભાન રહેતા. પ્રથમ રીહર્સલો પણ સેટ્સ, વેશભૂષા, તથા ઇતર સામગ્રી સાથે જ કરવામા આવતા. ડ્યૂક પાસે આ કામ કરવા પૂરતો અવકાશ હતો. તેથી સંવિધાનમા ધારેલી પ્રકાશ-છાયા મેળવવા—સિદ્ધ કરવા તે બધો જ પ્રયત્ન કરતો.

ડ્યૂક ઑફ સૅક્સે મેનીનજેનના આગમનમાં નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પને એક ઘડવૈયો મળ્યો હતો. વિવેચકો માને છે કે તેના કાર્યની રૂપરેખા—તથા પદ્ધતિથી તો ઍનતવાન અને સ્ટાનિસ્લાવસ્કિને જીવન-કાર્યમા દૃષ્ટિ અને વેગ મળ્યો. આ માણસે સ્થાપ્યું કે નાટકનાં સંવિધાનકાર્ય માટે એક નિયામક—દિગ્દર્શક આવશ્યક છે. આવો માણસ સંપૂર્ણ સંવિધાનનુ દર્શન કરે—અને પ્રત્યેક વિગત વિચારે, તે પર તેનો અંકુશ રાખી બધી વિગતોનું સંયોજન કરી અખિલાઈ-વાળું નાટ્યસર્જન કરી બતાવે. પ્રત્યેક વિગતને અર્થવાચક, અર્થ પ્રગટ કરનાર બનાવે; પ્રત્યેક અર્થ સ્થાપે; અને પ્રકાશ-આયોજન, વેશભૂષા, મેકઅપ, સન્નિવેશરચના, આમ વિગતોથી સભર એવું તંત્ર સર્જી નાટક રજૂ કરવું—જે નાટકનો અર્થ અભિનેય કરી બતાવે, પ્રગટ કરી બતાવે, એટલે કે **નાટકના આત્માને.**

આમ સંવિધાનકલાના પગરણ પડ્યા ત્યાં સુધી તો "નાટકનો આત્મા" કવિના શબ્દોમાં જ વસેલો હતો, પણ સંવિધાનકલાની સ્થાપના પછી કવિ ક્રિયાનું સ્થાન પછવાડે ધકેલાયું. કવિના કાવ્યમાં વિશ્વનું દર્શન થતું—આગલા જમાનામાં, હવે બદલાતા દશ્યોની વ્યવસ્થિત સાંકળીમાં વિશ્વ દર્શન થતું હતું. જાણે કે આ સ્ટેજ એક 'મિનિયેચર' જગત હતું. આમ દશ્યપરંપરાવાળું સ્ટેજ (જગત)—એવા યુગમાં પ્રગટ્યું હતું કે જેનું મૂલ્યાંકન કરવું-કરાવવું તે સમયે સહજ કે સહેલું ન હતું.

આ નવી સંવિધાનકલાની સ્થાપનાથી રંગભૂમિનું તંત્ર કેવું અને કેટલું મુલાયમ બની શકે છે તે સ્પષ્ટ થઈ ગયું હતું. અને તે છતાં ધંધાદારી માલિક કે નિયોજકનું વલણ આ નવા તત્ત્વ તરફ ભયજનક હતું જ. હૈત્રી ઇર્વિંગ જેમ એક પણ નાટ્યમંડળનો માલિક કહી શકતો કે 'થિયેટર તો કવિ કરતાં મહાન છે' કવિના વાક્યો બોલનાર નટો કરતા મહાન છેઃ થિયેટર માટે જ નાટકો બતાવવામાં આવે છેઃ અને થિયેટરો નાટક માટે નહિ જ" (હૈત્રી ઇર્વિંગ વિશાળ—ખરચાળ પાયા પર નાટકોની સંવિધાનકલામાં નિષ્ણાત હતા અને તેમનામાં રજૂઆતનું કલાકૌશલ્ય વિકસ્યું હતું).

પ્રકૃતિવાદ અને નાટ્યકલા

"નેચરાલિઝમ"—પ્રકૃતિવાદના આવવા સાથે માનવ તો તેના વાતાવરણના તથા પ્રકૃતિના પરિબળો વડે ઘડાય છે તે વિચાર સર્વોપરી બનતો જતો હતો. રંગભૂમિમાં જે સંવિધાનકલા વિકસી તેનો ઉપયોગ આ દિશા-રેખા પર થવા લાગ્યો.

આ નવી સંવિધાન કલા દ્વારા નાટક રજૂ કરવામાં નાટકના પાત્રો તેમના વાતાવરણમાંથી ઘડાય છે તે હવે બતાવવાનું રહ્યું હતું. નાટકમાં જે વાતાવરણ રજૂ થાય તે નાટકના પાત્રોના વલણ તથા ચિત્તની

ક્રિયાઓને ઘડનાર બળ તરીકે દેખાય તેવાં હોવાં જ જોઇએ. કવિ પોતાનાં પાત્રો પણ એવી રીતે આલેખે કે જાણે તેમનું ઘડતર તો તેમના વાતાવરણ પર જ આધારભૂત હતું.

આવો પ્રકૃતિવાદનો વિચારપ્રવાહ કલા-સાહિત્ય ક્ષેત્રે **એમિલ ઝોલાએ** શરૂ કર્યો અને આ પ્રકૃતિવાદે એક મહાન કાર્ય કર્યું કે નાટ્યપ્રયોગ-શિલ્પનો ઉપયોગ લેખકે (કવિએ) જે રીતે કરવાનો હતો તે દિશા બનાવી કવિ, નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પ, અને પ્રેક્ષકોને એકતામાં જોડ્યા; આ ત્રિપુટીનો મેળ સ્થાપવા પ્રયત્ન થયો. આ આધુનિક દૃષ્ટિબિંદુ એમીલ ઝોલાનાં આગમન સાથે શરૂ થયું.

ઝોલાએ પોતાના લેખોમાં જાહેર કર્યું હતું કે ઓગણીસમી સદીની ચેતના મોલિયેરના યુગ જેવી ન હતી. તેથી તેવું જ—સમકાલીન પ્રજાની આરસી બને તેવું નાટ્યગૃહ—ત્યાં શક્ય બને તેમ ન હતું, છતાંય ઝોલાને એમ અવશ્ય લાગેલું કે ઓગણીસમી સદીની ચેતના વૈજ્ઞાનિક તથા અખતરા-સંશોધન વૃત્તિવાળી હતી અને સત્ય શોધતી હતી. આ સત્યની શોધ કરતી ચેતના નાટકોમાં-કલામાં પ્રગટ થઈ શકે જ અને નાટક-શાળામાં આ કાર્ય થાય તો જ નાટકશાળા જીવી શકશે. આમ નવી સંવિધાન કલામાં વૈજ્ઞાનિક શોધોને લીધે આવેલા ફેરફારો પર તેમણે ભાર મૂક્યો અને વિજ્ઞાન તથા સત્યનું સંશોધન કેવી રીતે થશે તે બતાવ્યું. બીજે પગલે તેમણે કહ્યું કે એવા નાટકો લખો કે જે બાહ્ય દૃશ્યરચનાના તંત્ર પર અંકુશ સ્થાપે અને દૃશ્યરચના નાટકની રજૂઆત માટે જીવનનું સાચું વાતાવરણ જ બની જાય-તેવું દેખાય.

ઝોલાએ તો ક્રાંતિકારીની રીતે જાહેર કરેલું કે થિયેટરે પણ પ્રકૃતિવાદ સ્વીકારવો જ રહ્યો. એટલે કે થિયેટરમાં બધું જ કુદરતી દેખાવું જોઈએ : વાતાવરણ (પશ્ચાદ્‌ભૂમિ) તથા અભિનયકલા.

પણ જ્યારે નવી શૈલીના નાટકો ભજવાવા માડયા ત્યારે પ્રેક્ષકોએ તો જાણે કે એક આર્યરો જ અનુભવ્યો હતો, પ્રેક્ષકોની સહાનુભૂતિ અદૃશ્ય થઈ ગઈ, તેનુ સ્થાન એક વેધક વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ લઈ લીધુ, પણ છતાયે એક કોઈ શ્રેષ્ઠ કૃતિનો દિગ્દર્શક પ્રકૃતિવાદના સિદ્ધાતો પર રચાયેલ નાટક ભજવવા ખાસ પ્રકારનુ પ્રેક્ષકગણ એકત્ર કરે અને તેને Facsimile Stage પર રજૂ કરે ત્યારે આત્મસતોષ આપે તેવો એક નાટ્યાનુભવ જાણે કે સજીવન થયો હતો અને જાણે કે કાઈક 'નવીન' તત્ત્વ આવ્યુ હતુ તેનુ વાતાવરણ સર્જાયુ હતુ

આવા Facsimile Stage પર જેમા પ્રકૃતિ જેવુ જ આબેહૂબ સર્જન–સવિધાન રજૂ કરવા આગ્રહ રખાતો હતો તેવા Facsimile Stage પર પણ ડિરેક્ટરનુ સ્થાન તો અનિવાર્ય જ હતુ

પિક્ટોરીઅલ સ્ટેજમા (ફ્રેમમા મઢેલા ચિત્ર જેવો રગમચ) દિગ્દર્શકનુ સ્થાન પ્રધાન બની રહ્યુ હતુ, આ Facsimile Stage પર પણ દિગ્દર્શકનુ અનિવાર્ય સ્થાન સ્થપાયુ હતુ

પ્રકૃતિવાદની પ્રગતી સાથે ચારે તરફ એક પ્રકારની સ્વતત્રતાની નૂતન હવા જાણે કે ફેલાઈ ગઈ આ સ્વતત્ર હવાની પ્રેરણા નીચે સ્વતત્ર પ્રકારની રગભૂમિ પણ સર્જાતી હતી આવા મુક્ત થિયેટરોમા દિગ્દર્શકોનુ (જેઓ આ સિદ્ધાતો સમજતા હતા તથા તેના પ્રચારકો હતા) ઘણુ જ વર્ચસ્વ હતુ અને આમ રગભૂમિની દૃષ્ટિએ પણ દિગ્દર્શકનુ સ્થાન મહત્ત્વનુ બન્યુ હતુ આ નવા રગગૃહમા દિગ્દર્શક એ મહત્ત્વની વ્યક્તિ હતી આ નવા જીવન સિદ્ધાતોમા જનસમુદાય શ્રદ્ધા રાખતો થયો હતો તેને માટે નવા નાટકો, નવી દૃષ્ટિએ, નવી સવિધાનકલા સાથે રજૂ થવાની શરૂઆત થઈ હતી નવા દિગ્દર્શકોનુ આ કાર્ય હતુ, તે માટે તેનુ

મહત્ત્વ ઘણુ હતુ પરિસ્થિતિ જો કે પૂર્વવત્ ન હતી. સમગ્ર જનસમુદાયને આવરી શકે તેવી રગભૂમિ સ્થપાઈ ન હતી. પણ જનસમાજ ટુકડાઓમા બૌદ્ધિક, હાર્દિક અને હિતોની દૃષ્ટિએ વહેચાઈ ગયો હતો આવા ટુકડાઓમાથી પોતાના નાટક માટે પ્રેક્ષકોની પસદગી કરવામા આવતી અને આમ પ્રાચીન આદર્શની લગભગ પાસે આવે તેવો પ્રેક્ષકગણ તૈયાર કરવામા આવતો હતો અને તેની સામે નવા જીવન મૂલ્યોવાળા નાટકો રજૂ કરવા પ્રયત્ન કરવામા આવ્યા

આદ્રે આન્તવાન—આ નામ પ્રકૃતિવાદના યુગમા ચમત્કારિક નામ છે પહેલો ફ્રેન્ચ ડિરેક્ટર જેણે એમિલ ઝોલાનો 'માનવ' સ્ટેજ પર રજૂ કર્યો વાસ્તવિ તામાથી લીધેલો—લોહી માસવાળો—અને જે મનુષ્યને સમજવાનુ શાસ્ત્રીય પૃથક્કરણ થઈ ગયુ હતુ તેવો મનુષ્ય લઈ તેને સ્ટેજ પર રજૂ કરવામા આવ્યો આદ્રે આન્તવાન તો પેરિસની ગેસ કપનીમા એક કારકુન હતો તેણે પોતાનુ નટચમૂ જમાવ્યુ હતુ (તેણે એમીલ ઝોલાનુ Jacques Damour ભજવ્યુ અને તેમા વાપરવાની ચીજવસ્તુઓ, તથા ઘરવખરી ડિરેક્ટરના મકાનમાથી જ લાવેલા)

"Theatre Libre" એ તે જમાનાનુ "આઝાદ થિયેટરોમા" નમૂનારૂપ હતુ તેમા તેણે ઝોલાનો "વાતાવરણ"નો સિધ્ધાત જીવતો જાગતો કરી અન્ત્માની જોયો "સાન્સેય" નામના વિવેચકને લખેલા પત્રમા આન્તવાને નવી રગભૂમિનો મૂળભૂત પ્રશ્ન રજૂ કર્યો હતો કે "વાસ્તવાદ કે કુદરતવાદની સ્પષ્ટ અસર નીચે લખાયેલા સાહિત્યમા "વાતાવરણ" અને "બાહ્ય તત્ત્વોની' અસર સ્પષ્ટ રીતે સ્વીકારવામા આવે છે અને આ તત્ત્વ અગત્યનુ છે તો પછી નાટકમા "વાતાવરણ" અને "બાહ્ય તત્વ" તરીકે સેટીંગ એ અનિવાર્ય

ભેરુ તરીકે જરૂરી નથી ? તેથી "બાહ્ય"—પર "વાતાવરણ' પર મહત્ત્વ અપાતું હોવાથી "પરિસ્થિતિઓ'ની રંગભૂમિ ઊભી થાય છે તેથી Meteur En Scene માટે ડિરેક્ટર આવશ્યક જ છે કારણ જો કુદરતવાદી નાટક "સાચી રીતે' ન ભજવાય તો તે પ્રેક્ષકોની દ્રષ્ટિએ નિષ્ફળ જ જવાના

'ડ્યુક ઓફ શેક્સ મેનીનજેન'ની સિદ્ધિઓ ધ્યાનમા રાખી આન્તવાને પોતાનુ કામ કર્યું અને નટો શિસ્તબધ્ધ સફળ કામ આપી શકે તેની ચાવી તેણે પકડી લીધી પણ મેનીનજેનના Plastic Pictorial (જૂદા જૂદા આકારો અને સ્વરૂપો ધારણ કરે તેવા ચિત્ર-મચ) રંગજથી આગળ વધી તેણે ચિત્રમય રંગમચના (પિક્ટોરીઅલ સ્ટેજના) તત્ત્વોથી યે વધારે છતા તેનુ જ આબેહૂબ (Facsimile) સ્ટેજ ઘડ્યુ આન્તવાન માટે દૃશ્યરચના તો એક સવાદિત પશ્ચાદ્ભૂમિ કરતા કાઇક વધારે હતી નટ પાત્રોમા જીવતર ઘડનાર વાતાવરણરૂપ હતી પોતાની દિગ્દર્શન પધ્ધતિનુ વર્ણન કરતા આન્તવાને કહ્યુ 'એ ઉપયોગી છે અને અનિવાર્ય છે કે સ્ટેજ પર બનનાર ઘટનાઓની ચિંતા રાખ્યા વિના દૃશ્યરચના અને વાતાવરણ ગોઠવવા જોઇએ કારણ કે વાતાવરણ જ પાત્રોની હિલચાલ-ગતિ-ક્રિયાઓ સર્જે, તેથી ઉલટુ સાચુ નથી આમ વાતાવરણ સર્જી લીધા પછી આન્તવાન એ વાતાવરણમાથી નટો સામેથી ચોથી દિવાલ ખસેડી લેતા જેથી જીવનનો હૂબહૂ વ્યાપાર જાણે કે પ્રેક્ષક સામે દૃશ્યમાન થતો હતો

આન્તવાનનુ "થિયેટર લાઇબ્ર એ તો ઓટો બ્રાહમ નામના દિગ્દર્શક માટે એક નમૂનારૂપ હતુ આ ઓટો બ્રાહમ તો ફ્રેરી બ્યુહેન થિયેટરનો જર્મનનીનો પ્રકૃતિવાદી પ્રવાહનો (Naturalist) દિગ્દર્શક હતો નવા નાટક પ્રતિ તેની ભક્તિ સજાગ હતી આન્તવાન કરતા યે વધારે, કારણ કે બ્રાહમ તો એક વિદ્વાન અને વિવેચક બન્ને

હતો. આ બન્ને પ્રકારના વ્યકિતત્ત્વવાળો બ્રાહમ આગળ ઉપર દિગ્દર્શક બને છેઃ વિવેચક હતો ત્યારે બ્રાહમે લખેલું, "રેપરટરી થિયેટર"માં દિગ્દર્શકમા બે શકિતઓ હોવી આવશ્યક છે જઃ (૧) દિગ્દર્શન કરવાની (૨) અને નવું સાહિત્ય શોધવાની. આન્તવાન જેમ બ્રાહમ પ્રકૃતિવાદી નાટકો ભજવવાની પ્રક્રિયામાથી સરી પડી પ્રકૃતિવાદી શૈલિમાં જ બધાં નાટકો ભજવતો થઈ ગયો. બધા નાટકો ભજવવાની બ્રાહમની શૈલિ પ્રકૃતિવાદી બની ગઈ. ૧૮૯૪માં Deutsches Theatre તેની નીચે આવ્યું ત્યારે તેનો ખ્યાલ આન્તવાન જેવો જ કાંઈક હતો કેઃ— દેખરેખ 'પ્રાચીન શિષ્ટ નાટકો ભજવવાં પણ પ્રાચીન કે રૂઢિચૂસ્ત પ્રણાલિ પ્રમાણે નહિઃ નવી પધ્ધતિઓ અને નવું દિગ્દર્શન વાપરી એવા નાટકોને જીવંત બનાવવાં.'

નટો અને નાટ્યલેખકો સાથે કરવાનાં કામો વિચારી બ્રાહમ પોતાના દિગ્દર્શન કાર્યની રૂપરેખા ઘડતા. હેત્રીક લોબે વાચિક અભિનય પર ઘણો ઝોક આપેલો. મેનિનજને "સાચા સ્ટેજ પર જીવનાજાગતા કુદરતી માણસો ખડા કરેલાં નહિ'—આ બન્નેની નબળાઈઓ સુધારી તેમણે નવીન માર્ગ કાપવા પ્રયત્ન કરેલો. બ્રાહમનું પોતાનું નામ ભાગ્યે જ દિગ્દર્શક તરીકે છપાતું. પણ કાલાનુંક્રમે તેની શૈલિ જ બ્રાહમની શૈલિ તરીકે ઓળખાઇ. 'બ્રાહમ શૈલિ' જ જર્મનીની પ્રકૃતિવાદી શૈલિ તરીકે જગજાહેર છે.

નાટકનું આંતર હાર્દતત્ત્વ સમજીને જ દિગ્દર્શન કરવું જોઈએ : આવો બ્રાહમનો મત હતો. આ કામની રજૂઆતમાં એ વસ્તુનો ભાવ તથા મન-અવસ્થા, મનસ્થિતિ, પ્રકાશ અને છાયા લાવવાની શકિત તેનામાં હોવી જોઇએ. તે કહેતો કે જે કાંઈ કરો કરો તેની 'રજૂઆત' કરો. જે નાટ્યલેખકના સર્જનને જીવંત બનાવી અભિનેય કરાવવા પ્રયત્ન કરે તે દિગ્દર્શક પોતે તો એ લેખકે આલેખેલ બધા ભાવો,

વિચારો, અને તેમની ઝીણામાં ઝીણી છાયાઓ—રેખાઓ, રજૂ કરવા શક્તિમાન હોવો જ જોઈએ. જે ભાવો વગેરેનો રણકાર તે રજૂ કરે તે પ્રેક્ષકોમાં રણકવા જોઈએ—ઘંટડીના નાદ જેમ.

Freic Buehneમાં બ્રાહમનું મુખ્ય કામ તો, આ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા માટે 'નાટ્ય-કાર્ય' શોધવાનું હતું. બ્રાહમ પાસે નાટકકંપની હતી પણ પોતાના કાર્ય માટે તે ધંધાદારી નટોનો ઉપયોગ કરતો અને નાટકો રજૂ કરતો. ડ્યુએસ થિયેટરમા પ્રોડ્યુસર થવા પાછળ તેની દષ્ટિ આવો એક નટ્યમૂ મેળવવાની હતી. જે દ્વારા તે પોતાનું ધ્યેય પામી શકે. નટો તથા કસબીઓની જમાવટ કરવાનું લક્ષ્ય તેણે રાખેલું—અને આ રંગભૂમિ પર બધા કલાકારો તથા જુદી જુદી કલાઓનું સંયોજન કરવાનો (ensemble)નો આદર્શ તેની નજર સામે હતો. આન્તવાન અને સેકસે મેનીનજન જેમ સર્વ કલાઓનુ સંયોજન કરવામા તેણે લક્ષ્ય સિદ્ધિ જોયેલી પણ સેકસે મેનીનજનથી એક વસ્તુમાં તેની પ્રતિભા આગવી તરી આવી તે આ હતી. ડ્યુકે સંયોજન કલા સ્થાપી પણ નટને ચીજવસ્તુ જેવો, પશ્ચાદ્‌ભૂ જેવો બનાવી દીધો. બ્રાહમે (એન્સેમ્બલ સંયોજન)માં નટનું તો સર્જનાત્મક સ્થાન ગોઠવ્યું. તેણે નટને મહત્તા આપી, નટને ગૌરવભર્યું સ્થાન આપ્યું.

બ્રાહમ કે આન્તવાને નાટકની રજૂઆત માટે regiebuch—ચોપડો—કે સંવિધાન-યોજનાનો ઉપયોગ કર્યો નથી; બ્રાહમ તો 'નાટક રીહર્સલોમાં આકાર લે' તે જ બરાબર છે એમ માનનાર હતો તેથી આગળથી નિયોજેલ—નક્કી કરેલ એવી સંવિધાન-યોજના માટે તેને આવશ્યકતા ન હતી. શા માટે પૂર્વયોજિક સંવિધાન-યોજના તૈયાર નહિ કરી હોય તેનું કારણ એ હોઇ શકે કે લેખકની Script માટેની તેની મમતા તથા તે વિષે એટલી બધી નિમકહલાલી તેનામાં હતી. તેણે પોતાની

દિગ્દર્શનકલાના વિસ્તાર માટે લેખકની કૃતિને આધારરૂપ બનાવી ન હતી તેમજ એ કૃતિપર પોતાનો કલ્પના વિસ્તાર કરવો યોગ્ય ધાર્યો નહિ હોય

કોન્સ્ટનટિન સ્ટાનિસ્લાવસ્કી તો પ્રકૃતિવાદી દિગ્દર્શ કમા મહાન દિગ્દર્શક હતો અને બાહ્મ તથા આન્તવાન કરતા એક રીતે જુદો પડ્યો, નાટચતત્વ સાથે નહિ (Sea gull)—(Lower depths)

સીગલ, લોઅર ડેપ્થસ તથા એાથેલોમા પ્રગટ થયેલી તે વિધાન યોજના વાચતા સ્પષ્ટ વરતાય છે કે કલાની દષ્ટિએ તેણે ઘણો જ વિકાસ કર્યો છે છતા તેમાથી એ પણ દેખાય છે કે નાટકની કૃતિ જ પૂર્ણપણે સદા માટે પ્રેરણાનુ મૂળ ન હતી તેમના શરૂઆતના વર્ષોમા નાટકી તત્ત્વવાળી કૃતિઓ તેમની દિગ્દર્શન કલા-શક્તિની અભિવ્યક્તિ માટે તથા તેના વિસ્તાર માટે પાયો હતો ૧૮૯૬મા 'Bells' નાટક રજૂ કરવામા તેમણે સ્વર કલ્પનાના અકુશથી દોરાઈને જ તે નાટક રજૂ કરતુ અને આ Melodramaની પસદગી પણ તેમણે એ જ કારણે કરેલી કારણકે વધુમા વધુ પશ્ચાદ્ભૂમિની અસરો (Stage Effects) કરવાની તેમા શક્યતા હતી

તેણે રગભૂમિ પર ઘણા વર્ષો કામ કર્યુ આ લાબા ગાળામા જાણે કે દિગ્દર્શકના ઇતિહાસના બધા જ ક્રમ પાસા તેમણે જીવનમા અનુભવી લીધા મેનીનજનના Pictorial Stageના શિષ્ય તરીકે શરૂઆત કરી, ત્યાથી Facsimile વાસ્તવદર્શી દિગ્દર્શક બની નવા નવા લેખકોના નાટકો ભજવ્યા અને આ બધાથી યે પર થઈ રગ-કલાના ઊડામા ઊડા મૂળ શોધવા તરફ તે વળ્યો

લુડવિગ ક્રોનગેક મેનીનજનની ટુર (૧૮૮૦)નો દિગ્દર્શક હતો તેના કામકાજનુ સૂક્ષ્મ અવલોકન કરી તેણે આપખુદ-દિગ્દર્શકનો (Autocrat-Director) ખ્યાલ સપાદન કર્યો તેણે લખ્યુ છે "મે ક્રોનગેકનુ અનુકરણ કરવા માડયુ અને સમય જતા

હું પોતે 'આપખુદ–દિગ્દર્શક' થઈ ગયો અને બીજા રશિયન દિગ્દર્શકોએ મારું અનુકરણ કરવા માંડયું. આમ આપખુદ દિગ્દર્શકોનો એક વંશ ઊભો થયો; પ્રણાલિ શરૂ થઈ. પણ કમનસીબીની વાત એ હતી કે આ બધા નવા દિગ્દર્શકોમાં ક્રોનેગેકની મેધાશક્તિ કે દિગ્દર્શનશક્તિ ન હતી, અને તેથી તે બધા લગભગ નાટકિયા વ્યવસ્થાપકો બની ગયા, જેઓ નટોને ચીજવસ્તુ જ ગણતા હતા, અને જેમની દૃષ્ટિએ ચીજવસ્તુ ખસેડવાની હોય તેમ જ પ્યાદાં જેમ જ આ નટોને ચલાવવાના છે એમ માનતા હોય છે.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીને ક્રોનેગેકમાં એક તત્ત્વ ઘણું જ ગમ્યું. તે તેની સર્જનાત્મક એવી દિગ્દર્શકની કલ્પનાશક્તિ : આ શક્તિ વડે બિન-અનુભવી નટો વડે પણ અદ્ભુત પરિણામો લાવી શકાતાં હતાં. મને તે વખતે એમ લાગેલું કે અમે શોખીન દિગ્દર્શકો તો ક્રોનેગેક અને ડયુક ઓફ સેકસે મેનીનજનની જ સ્થિતિમાં હતા. અમારે મહાન નાટકો ભજવવાં હતાં અને મહાન કવિઓના વિચારો અને ભાવોને અમારે અભિનય કરી બતાવવા હતા, પરંતુ અમારી પાસે કુશળ નટો ન હતા. તેથી બધી સત્તાઓ નિયોજકના હાથમાં જતી રહી, કારણ કે આ નિયોજક નાટકનું સંવિધાન સીનરી, ચીજવસ્તુઓ અને કલ્પના-શક્તિના સંયોજનથી કરી શકતો હતો. આ કારણે મેનિનજનનું સર્વોપરી આપખુદપણું મને આવશ્યક લાગ્યું હતું."

બાહ્ય વાસ્તવિકતાની વિગતે વિગતથી ભરપૂર પૂર્ણતા જોઈ સ્ટાનિસ્લા-વસ્કીએ પોતે એ પદ્ધતિ સ્વીકારેલી હતી. ઝાર ફિયોડોર નામનું એલેક્સી ટૉલસ્ટોયનું નાટક તૈયાર કરવામાં તેણે મૂળ ઐતિહાસિક સ્થળો જોવા તથા મૂળની ચીજવસ્તુઓ ખરીદવાનો આગ્રહ સેવેલો, પણ આ આગ્રહ વિશે જીવનના પાછલા ભાગમાં મનન કરતાં તેઓ કહે છે કે "એ કલાત્મક સત્ય તો માત્ર બાહ્ય તત્ત્વોનું જ હતું. એ તો ચીજવસ્તુઓ,

રાચરચીલું, વેશભૂષા, પ્રકાશ અને ધ્વનિ, નાટ્ય કે રંગમંચના સ્વભાવ સાથે બંધબેસતા પાત્રોનાં બાહ્ય જીવનનુ તથા તેની વિગતો—એવાં બાહ્યલક્ષી સન્યોનુ સંવિધાન—સર્જન હતું. પણ માત્ર બાહ્ય સ્વરૂપને જ અમે વાસ્તવિક રીતે રજૂ કરી શકયા—જે માત્ર કલાત્મક અસત્ય હતું—તે પ્રક્રિયાઓ જ અમારે માટે નવી દૃષ્ટિ—મર્યાદાઓ ખુલ્લી કરી આપી.

આવું બાહ્ય સ્વરૂપ સર્જવા માટે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ ઘણી જ વિગતોવાળી નોંધો રાખવા માડી. અનેક રીહર્સલોમાં આ નોંધોમું સ્ટેજ, જીવનમા રૂપાતર થતું સંવિધાન યોજના અને રીહર્સલો એ જ દિગ્દર્શકના કસબના મુખ્ય શસ્ત્રો બનતાં ગયાં. કારણ કે આવા લાંબા તથા એ રીહર્સલો દ્વારા જ દિગ્દર્શક પોતાની યોજના તથા નાટ્યનો પોતે ઘટાવેલો અર્થ અભિનય કરાવી શકતો.

બાહ્ય વાસ્તવિકતા સ્થાપવા માટે યોજાતી રીતો સ્ટાનિસ્લાવસ્કીને અને ચેખોવના નાટક સીગલનું પ્રાથમિક સંવિધાન કરવામા ઘણી મદદરૂપ નીવડી. કારણ કે તેમને ચેખોવના નાટકોમા નાટ્યાત્મક મૂલ્યો જ દેખાતાં ન હતા, એવું તેમણે પોતે કબૂલ કર્યું હતું. તેમણે કહ્યું, "એક ખંડમાં સાવ નિવૃત્ત થઈ જઈ મેં અનેક વિગતોપૂર્ણ એવી રીતે સીગલ નાટક મારી આંતરિક આંખોથી જોયું તથા કાન વડે એ દૃશ્યો સાંભળ્યાં, તેમ જ એ દૃશ્યો ફરી વાર લખી નાખ્યાં. એ પળે નટોના ભાવોની લેશમાત્ર દરકાર મને હતી જ નહિ. હુ કહું તેમજ નટો અનુભવી શકશે જ તેથી મેં સૂચનાઓ લખી હતી. એ સૂચનાઓ અમલમાં મૂકવાની હતી જ. એ નોંધોમા મેં બધુ જ લખ્યું. કોઈરીતે અનેકર્મા—અને કેવા અર્થમા દરેક વાક્ય ઘટાવવાનું હતું અને કેવા અર્થમાં કવિનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવાનો હતો. કેવા અવાજપલટા નટોએ વાપરવાનાં હતા—કેવી રીતે ક્રિયાઓ કરવાની હતી—અને કેવી રીતે તથા ક્યારે સ્ટેજ પર તેણે ચાલવાનું હતું, ઊભા રહેવાનુ હતું કે બેસવાનું હતું. પ્રત્યેક દૃશ્ય માટે મે તરેહ-તરેહની નોંધ લખાવેલી. તેમા પ્રવેશ તથા

જવું, બેસવું, ઊંઠવું વ. સૂચનાઓ હતી. દશ્યગ્રંથમાં વેષભૂષા, મેકઅપ, પાત્રોની ટેવો—બધું જે મેં લખેલું, એ સંવિધાન-પાઠમાં એક પર્ણ સીટી લઈ વાંચો. તો ઘણી જ ચીવટભરી વિગતવાર નોંધ તમને વાંચવા મળશે. દા. ત. " સિગારેટ પીતાં પીતાં, મોંમાં સિગારેટ ફેરવતાં, બહાર કાઢતાં, અંદર મૂકતાં, ધુમાડા લેતાં લેતાં કોન્સ્ટન્ટિન પોતાની ઉક્તિ બોલી જાય છે."

જો કે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનું આવું સંવિધાનકાર્ય મોસ્કો આર્ટ થિયેટર માટે ઘણું જ ફલદાયક નીવડયું, પરંતુ ચેખોવને આવી સફળતાથી સંતોષ થયો ન હતો. પોતાના સંવિધાન મૂલ્યોથી જે નાટક રજૂ થયું તે લેખકને લાગ્યું કે તેનું પોતાનું ન હતું. ચેખોવના આવા વિરોધી નિવેદનથી સ્ટાલિનની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિ ઠંડી પડવાને બદલે બેવડી થઈ.

ચેખોવના નાટક માટે યોગ્ય શૈલી શોધવાની પ્રક્રિયામાંથી તેઓ નટ કલા અંગે વધુ ને વધુ સચિંત થતા. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીને પગલે પગલે બાહ્ય વાસ્તવિકતામાંથી આતરચિત્તની (અંતઃકરણની) વાસ્તવિકતા તરફ વળી ગયો. બાહ્યથી આંતર તરફ જવાની પ્રક્રિયામાં તેમણે બાહ્ય સાથે સંબંધ તોડી નાખ્યો ન હતો. બલ્કે બાહ્ય તો વાસ્તવિકતા શોધવા માટે પ્રેરણાબળ બન્યું—બાહ્ય વાસ્તવિકતામાં તો આતરમુખ થવાની જાણે કે તેમને ચાવી જડી. મેકસીમ ગોર્કીના નાટક " Lower Depths "માં તેમને લાગ્યું કે તેમની શૈલી બદલાઈ રહી હતી. ખીટ્રોયની બજારમા ગોર્કીએ બનાવેલ દશ્ય જોવા-સમજવા અને હુબહુ તેને આલેખવા— પોતાની સંવિધાન Script બનાવવા તે ગયેલો. આ સ્થળના અવલોકન પર ઝોક ન મૂકતાં ત્યાં વસતા લોકોનું અવલોકન કર્યું. આ પ્રકારનાં ઉદ્દેશ-પરિવર્તનથી તેને નાટકનો આતરિક અર્થ સ્પષ્ટ રીતે સમજાયો.

બાહ્ય વાસ્તવિકતાની મર્યાદાઓથી સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનો અસંતોષ વધતો જતો હતો. તે જ કાળમાં રશિયામાં "બિનજરૂરી સત્ય" (વાસ્તવિકતાનો અતિરેક) દૂર કરવા એક આંદોલન ઉપડયું. વાસ્તવવાદમાંથી પ્રતીકવાદ તરફ મેયેરહોલ્ડ અને બીજા વળી ચૂકયા હતા, અને તેણે આ જ કાળમાં પોવાનસ્કયા સ્ટ્રીટમાં એક સ્ટુડીઓ સ્થાપ્યો. મેયેરહોલ્ડને ત્યાં પ્રયોગ કરવા તક મળી, અને આ રીતે નવા આંદોલનને વેગ મળ્યો. તેણે એ પોતે નવા રસ્તા–ચીલા પાડવા માંડયા અને તેમાં તેણે Andreyev એન્ડ્રેયેવ જેવા નવા લેખકોનાં નાટકો રજૂ કરવા માંડ્યાં.

એ સમયમાં યુરોપમાં પ્રકૃતિવાદ વિરુદ્ધમાં એક નવું આંદોલન નોંધપાત્ર પ્રગતિ કરી રહ્યું હતું. તેમાં ગોર્ડન ક્રેગ એક મુખ્ય કલાકાર હતા. રશિયામાં આ પ્રકૃતિવાદ વિરુદ્ધ શરૂ થયેલ આંદોલનને સમજવા માટે સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ ગોર્ડન ક્રેગને રશિયા આવવા આમંત્રણ આપ્યું. મોસ્કો આર્ટ થિયેટરમાં કામ કરવા ક્રેગને બોલાવવામાં આવ્યો હતો. તેમાં તેમનો ઉદ્દેશ એ હતો કે સ્ટેજ પર આવા નવા આંદોલનોની અસરો (દા. ત. ઇમ્પ્રેશનિઝમ) તો અવશ્ય વધુ સંસ્કારાયેલ અને કલાત્મક રીતે તવાયેલ વાસ્તવવાદ પોતે પચાવી શકશે. જે અસર અભિવ્યક્તિવાદ ઉપજાવવા માંગે છે તે જ અસર વાસ્તવવાદના વધુ સૂક્ષ્મ–(કલાત્મક) સ્વરૂપથી પણ આપી શકાય છે. બીજા રસ્તા આવશ્યક નથી.

આમ વાસ્તવવાદનું કલાત્મક સ્વરૂપ ઢૂંઢવા નીકળેલ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ માનવને મધ્યમાં રાખી કામ શરૂ કર્યું. નટ એટલે મનુષ્ય; મેયેરહોલ્ડના કેટલાક પ્રયોગો જોઈ તેને લાગ્યું કે મનુષ્ય સ્વરૂપને અઘન (Abstract) ખ્યાલો રજૂ કરી શકે તેટલું બધું મુલાયમ નથી બનાવી શકાતું.

મંચને મધ્યમાં રાખી કામ કરનાર આપખુદ દિગ્દર્શકનું ધીરે ધીરે નિયોજક–ગુરુમાં રૂપાંતર થયું,–અને આ નિયોજક ગુરુને એક પરમ સત્ય દેખાયું કે થિયેટરનું કેન્દ્ર તો નટ જ છે. આ વિકાસમાંથી એક એવું પરિણામ આવ્યું કે નાટ્ય-લેખકનું પણ નવું જ મૂલ્ય તેમણે

જોયું. નાટ્યલેખકનું સ્થાન તેની દૃષ્ટિએ નવો જ આકાર ધારણ કરી રહ્યું. નાટ્યલેખ એ દિગ્દર્શકની કલ્પનાશક્તિની અબાધિત લીલા તથા અખતરાબાજી માટે એકાદું તત્ત્વ ન રહ્યું. આમ ૧૯૨૭થી આગળ તેના જીવનની સક્રિયમાં સક્રિય ઉત્તર અવસ્થામાં સ્ટાનિ.નાં દિગ્દર્શક વિષેના ખ્યાલો પૂરેપૂરા બદલાઈ ગયા. તેમણે લખ્યું કે " કોઈ પણ દિગ્દર્શક નાટકનો સર્વોપરી ખ્યાલ શોધી ન કાઢે ત્યાં સુધી તેની રજૂઆત નહિ કરી શકે. અત્યારે આપણાં થિયેટરોમાં—મોસ્કો આર્ટ થિયેટરમાં પણ—નાટકના દિગ્દર્શકો નાટકના મુખ્ય ખ્યાલ પર ધ્યાન આપતાજ નથી, પણ વિવિધ પ્રકારની યુક્તિપ્રયુક્તિની મદદથી નાટકની રચના કરે છે; આવી સંવિધાનકલા નાટકકલાનો નિષેધજ છે. આવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ માટે તાળીઓના ગડગડાટ પડે છે—અને નટો આવી સોંઘી કીર્તિ શોધે છે જ—પણ આવા સોંઘા પરિણામ માટે પુશ્કીન અને શેક્સપિયરે નાટકો લખ્યા ન હતા.

આમ સ્ટાનિસ્લાવસ્કીનું વલણ બદલાયું. આ ફેરફાર સાથે દિગ્દર્શકના કસબનું દૃષ્ટિબિંદુ બદલાયું અને તેની સાબિતી સ્ટાનિસ્લાવસ્કીના શબ્દોમાં મળી રહે છે:

" નિયોજકો—દિગ્દર્શકની સામાન્ય રીતે પ્રથા એવી રહી છે કે તેઓ નાટકનો (બીઝનેસ) વ્યાપાર તથા પાત્રોના ભાવો—તથા લાગણીઓના ક્રમો અગાઉથી વિચારી, પોતાની દૃષ્ટિએ આ બધાનો ઢાળ ઢાળી રાખતા. રીહર્સલમા આ ઢાળ નટો પાસે પડાવવામાં આવતો. નટો તદ્દન સ્વાભાવિક છે કે દિગ્દર્શકે બતાવેલો ઢાળ ઢાળવા પ્રયત્ન કરતા, પણ હવે હું રીહર્સલમા આવું છું ત્યારે નટ કરતા વધારે તૈયાર થઈ હું આવતો નથી અને તેણે કરવાના કામની બધી જ કક્ષાઓમાંથી હું પણ તેની સાથે પસાર થાઉં છુ. દિગ્દર્શકે નટની જેમ સ્ફૂર્તિવાળું, તદ્દન તાજું મન ધારણ કરીને નાટકની તાલીમ માટે જવું અને નટ સાથે, નાટક સાથે, વિકસવું." સ્ટા. એ ત્યારપછી વિસ્તૃત અભ્યાસ

અને સંશોધન બંધ કરી દીધા. તેમણે જાહેર કર્યું કે, "આપેલા સંજોગોમાં કાર્ય કરતાં શીખવું તે જ અગત્યનું છે—અને એ જ સાચું પૃથક્કરણ છે. કામ કરતાં કરતાં, કાર્ય કરતાં કરતાં પાત્રના કાર્યના પાયામાં રહેલાં પરિબળો પર જ નટને પ્રભુત્વ સાંપડે છે અને આ પરિબળો તેનામાં ભાવો–વિચારો સ્ફુરાવે છે; તેમને અનુસરતી ક્રિયાઓ જમાવે છે."

સ્ટાનિ.એ પોતાનું સંશોધન "પ્રકૃતિવાદ"ના સિદ્ધાંતો અનુસાર કર્યા કર્યું અને રંગગૃહની કલાનુ મૂળ કયાં છે તેની શોધ કરી. એ શોધમા સાદી નક્કર શારીરિક ક્રિયામાં તેને આ કલાનાં મૂળ દેખાયાં, પણ આ સંશોધનમાં જે બીજાઓ આવ્યા તે બધા પ્રકૃતિવાદના વિરોધીઓ થઈ ગયા.

નાટકોમાં નવી વસ્તુ વિચાર— ઉદ્દેશ કે નવા ખ્યાલોને ધ્યાનમાં રાખ્યા વિના નેચરાલિઝમ—પ્રકૃતિવાદ તો કેવળ કસબ જ બની જાય. એવું પરિણામ "ડેવીડ બેલાસ્કો" ના હાથમાં થયું. અમેરિકન રંગભૂમિના ઇતિહાસમાં ડેવિડ બેલાસ્કો એ એક—અગ્રણી અને સૂચક દિગ્દર્શક—વ્યક્તિ છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ સામે બળવો પોકારતા, યુરોપના દિગ્દર્શકોથી નિરાળો અને અનોખો ડેવિડ બેલાસ્કો હતો. ધંધાદારીઓની વચમાં જ તે વિકસ્યો અને છતાં આ નૂતન પ્રણાલિનો પ્રવર્તક બન્યો.

ડેવિડ બેલાસ્કોના હાથમાં કસબનો ઘણો વિકાસ થયો. થિયેટરના બાહ્ય કસબોમાં પૂર્ણતા દેખાવા માંડી. પોતાની પાસે કસબ માટે જે જે વસ્તુઓ હતી તેનો કુશળ ઉપયોગ કરી એકરસ લાગે તેવું બાહ્ય સંવિધાન કરવાની તેની શક્તિ માટે તેની ગણતરી પ્રથમ પંક્તિના દિગ્દર્શકોમાં થવા લાગી. તેના નાટકની એ વિશિષ્ટતા હતી કે બાહ્ય વાસ્તવિકતાનું રંગદર્શન આશ્ચર્યચકિત કરી નાખે તેવું વાસ્તવિક લાગતું—જો કે તેમાં આંતરદર્શન ન હતું—એટલે કે સૂર્યાસ્ત તો

આબેહૂબ સૂર્યાસ્ત જ લાગે...વગેરે. આ કારણે લેાકાની સારેા ફેટાગ્રાફ જોવાની ભૂખ સંતેાષાતી, પણ નાટ્ય નિર્માણકલા સમન્વયમાં કલા એ એક અંગ છે, તેની ગર્ભિત અખિલાઈવાળી દૃષ્ટિ દેખાતી ન હતી અને તેથી થેાડા જ સમયમા ડેવિડ બેલાસ્કેા અને નેચરાલિઝમ સામે ચારે તરફથી વિરેાધના અવાજ ઊઠયા. ફેકસિમિલ સ્ટેજથી કંટાળી રંગગૃહનેા સાચેા સ્વભાવ શેાધવા વિવેચકેાએ યાત્રા આગળ ચલાવી.

વાસ્તવવાદી કે પ્રકૃતિવાદી આંદેાલનેાએ દિગ્દર્શકને રંગગૃહના કેન્દ્રમાં સ્થાન આપ્યુ ન હતું. આ મધ્ય કેન્દ્રે બેઠેલી વ્યક્તિએ હવે નાટ્યકલાનાં મૂળ તત્ત્વેા તપાસવા માંડયા. દિગ્દર્શકની કલાના પ્રતિપાદકેામાં એરેાલ્ફ આપ્પીઆ, ગેાર્ડન ક્રેગ, મેયેરહેાલ્ડ, કેાપેા,—આ બધાએ નાટ્યકલાનાં મૂળ લક્ષણ શેાધવા કમર કસી. તેમણે "થિયેટરનેા કલાકાર" કેાણ—કેવેા હેાય તેની રૂપરેખા સમજવા પ્રયત્ન કર્યો. વાસ્તવવાદી આ આંદેાલનમાં દિગ્દર્શકનું સ્થાન તેા જરૂરિયાતને લીધે જ આવી પડયું હતું, પણ આજના બળવાખેારેાએ દિગ્દર્શકને તેા રંગભૂમિનેા ગુરુ બનાવી દીધેા.

પ્રકૃતિવાદી આંદેાલન પાછળ **એમીલ ઝેાલા** તેમજ નવા સમન્વય-આંદેાલન પાછળ **રીચાર્ડ વેગ્નર** હતા.

વેગ્નેરે સડી ગયેલી નાટકશાળા પર ઘણી જ આકરી ટીકા કરી, અને આ પતિત રૂપે રંગગૃહ માનવ આત્માની ઊંડી—ઉમદા ચેતના પ્રગટ કરી શકે તેવું નથી તે જાહેર કર્યું. વેગ્નેરે ગ્રીક થિયેટરનેા આદર્શ વધાર્યો. તેણે "ભાવિના કલાસર્જનેા" માટે હાકલ કરી. આ કલાસર્જનેા બધાં રંગતત્ત્વેાનું સમન્વય કરનાર હશે એમ જાહેર કર્યું. કલા અને લેાક વચ્ચે એકતા સાધવા સંગીત—નાટક "શબ્દ-સ્વર-નાટ્ય" Word-Tune-Drama સ્થાપવા તેમણે ભગીરથ પ્રયત્ન આદર્યો.

વેગ્નરે નીચે પ્રમાણે જાહેર કર્યું :—" બુદ્ધિથી ગ્રહણ કરી શકાય તે શબ્દોમા કહી શકાય, પણ જેમ જેમ તેનો ભાવ વિસ્તાર થતો જાય—તેમ તેમ તેનું પ્રકટવું તો ભાષાના શબ્દો દ્વારા નહિ પણ "અવાજની ભાષા" દ્વારા જ સિદ્ધ થઈ શકે. 'શબ્દ–સ્વર'ના કવિએ જે રીતે પોતાની વાત કહેવાની હોય છે તેની આ રીત તો પોતાની મેળે પ્રકટે છે. આ તત્ત્વ શુદ્ધ રૂપે માનુષી છે: આગલાપાછલાં પ્રણાલિગત રૂઢ બંધનોથી મુક્ત એવુ માનવતત્વ તેમાં છે, આવો ભવ્ય આદર્શ વેગ્નરની યાત્રામા હતો.

વાસ્તવિકતાના પાસાઓ પ્રગટ કરવાનુ કાર્ય કલાનુ હોઈ શકે એમ પ્રકૃતિવાદ કહેતું. તેનાથી ઊલટું વેગ્નર કહે છે કે તત્ત્વતઃ વિરાટ એવા આંતર સત્વવાળા માનવને પ્રગટ કરવો તે રંગગૃહની કલાનું જાણે કે રહસ્ય હતું. બાહ્ય વાસ્તવિકતાનું આબેહૂબ સંવિધાન કરવાનો ઉદ્દેશ બદલી નાખી આંતરિક જીવનને બાહ્ય પ્રતીકોમાં પ્રગટ કરવાનો ઉદ્દેશ જાહેર થતાં દિગ્દર્શકનાં વ્યક્તિત્વ પર બોજો વધી ગયો; રંગગૃહની લાંબી દડમજલમાં વેગ્નરે જ પ્રથમ વાર નવા પ્રકારના કલાત્મક નિર્માણ તરફ—આ દિશા તરફ આંગળી ચીંધી.

સ્વીસ ડીઝાઈનર અને રંગકલાઓના સમર્થ વિચારક એડૉલ્ફ આપિયાએ વેગ્નરના આદર્શોને રંગગૃહની કલાઓ માટે પડકાર અને કસોટીરૂપ માન્યા. વેગ્નરના વિચારો અને સમસ્યાને સાકાર કરવા પ્રયત્ન કરી રહેલ આપીઆએ એમ જાહેર કર્યું કે સંગીતમાથી નાટક જન્મે. તેનો અર્થ એ નથી કે સંગીતમય અવાજો જ નાટ્યના મૂળમાં હોવા જોઈએ, પણ સિદ્ધાત એ હોવો જોઈએ કે જે વસ્તુ સંગીતનો વિષય બને તે નાટ્યનો વિષય છે જ. નાટ્યનો નાટ્યાત્મક ખ્યાલનું 'આંતરીકરણ' કરવું (Interiarisation) નાટ્યમા પાછળની પાછળ છુપાયેલું જીવન બહાર પ્રકટ કરવા માટે

જરૂરી એવું તત્ત્વ તથા વાતાવરણ સંગીત પૂરું પાડે છે. એવી શ્રદ્ધા આ આંતરીકરણ પાછળ છે. સંગીત આ કાર્ય માટે શસ્ત્ર બની શકે એ અને કેવળ વાર્તાલાપોવાળા નાટકો દ્વારા છુપાયેલ જીવન પ્રગટ નથી કરી શકાતું (Antique Theatreમાં). પ્રાચીન નાટકશાળા જેમ ભાવભરચક વાતાવરણ નાટકશાળામાં આવે તો જ તેનો અર્થ સરે એમ આપિયાએ જાહેર કર્યું. તેમણે પાયાનો પ્રશ્ન પૂછ્યો :—
"કલા સર્જનાનું ચિંતન કરવાને બદલે આપણે કલામાં પુનઃ એક વાર—ફરી વાર જીવવું કેવી રીતે ?"

આ પ્રશ્નનો જવાબ આપવા આપિયાએ પ્રયત્ન કર્યો. એ પ્રયત્નમાં તેમણે આધુનિક રંગગૃહના કસબનો પાયો નાંખ્યો. તેમના મુખ્ય મુદ્દા નીચે મુજબ હતા. વિવિધ કલાઓ જ્યારે Time Arts—Space Arts કાલ-કલા અને દિશા-કલાઓ પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વોમાં વહેંચાઈ ગયેલી છે ત્યારે થિયેટરમાં આવાં બધાં જ પરસ્પરવિરોધી તત્ત્વોની પરમ એકતા કેવી રીતે સ્થાપવી ? સંગીતના અંકુશ નીચે નટની ક્રિયાઓમાં તેણે કાલ અને દિશા વચ્ચે સંબંધ બંધાતો જોયો. પ્રકાશમાં તેણે એવું જીવંત માધ્યમ જોયું જે સીધી ઊભી દૃશ્યરચનાને તથા આડી સપાટ ભૂમિને તથા ગતિમાન ક્રિયા કરતા નટને—ત્રણેને એક જ ભાવમય ભૂમિકામાં ગૂંથી શકતું હતું. બધાં જ દૃશ્યમાં બાહ્ય તત્ત્વોનો આંતર સ્વભાવ કેવળ પ્રકાશ અને સંગીત જ વ્યક્ત કરી શકે છે" એમ તેનું માનવું હતું.

આપિયાના આ સિદ્ધાતના કસબી મુદ્દાઓ માટે પાયારૂપ તો એક જ તત્ત્વ હતું કે (૧) પ્રકાશ, સંગીત અને (૨) નટોની ગતિક્રિયા પર એક જ વ્યક્તિનો અંકૂશ હોવો જોઈએ. તેણે કહ્યું કે આવો કલાકાર તે 'કવિ-દિગ્દર્શક જ ' હોઈ શકે. આ બન્ને તત્ત્વો એક જ વ્યક્તિના કાબૂમાં હોવા જોઈએ. આધુનિક થિયેટરમાં પ્રણાલી પ્રમાણે એક જ વ્યક્તિના હાથમાં આ બન્ને ખાતાં ન હતા. અને તેથી આ અંધારી

ગલીમાથી બહાર નીકળવાનો એક જ રસ્તો છે અને તે નાટકનો અર્થ ઘડવાનું કાર્ય એક જ માણસને સોંપો–આવા સિદ્ધાતનુ પ્રતિપાદન તેમણે કર્યું હતું.

૧૮૯૫મા આપિયાએ આ કામ 'In De Musik Unddie Incenierungમા ' દિગ્દર્શક 'ને સોંપ્યું.

દિગ્દર્શક વિશે લખતા તેણે કહ્યું :–" આજે દિગ્દર્શક તરીકે ઓળખાતી વ્યક્તિનુ કામ તો નાટકને પશ્ચાતભૂમિ આપવાનુ બની ગયું છે. પણ કાવ્યનાટકમા તો આ વ્યક્તિ આપખુદ ડ્રીલ માસ્તર જ થશે–જેણે આ દૃશ્ય રચના માટે ઘણો પ્રાથમિક અભ્યાસ કરવો પડશે; તેણે દૃશ્ય સંવિધાનના પ્રત્યેક તત્ત્વનો ઉપયોગ કરવો પડશે. કલાત્મક સમન્વય સર્જવા નટના ખર્ચે બાકીના બધાં તત્ત્વોમાં પ્રાણ પૂરવો પડશે, અને તેણે ક્રમાનુક્રમે નટને ગૌણ સ્થાન આપવું પડશે. વ્યક્તિગત રસવૃત્તિ પર જ બધું જ અવલંબશે. પણ તેણે અખતરો કરનાર તરીકે તથા કવિ તરીકે કામ કરવું પડશે–દશ્યરચનાં સાથે ખેલ કરવાનો છે; છતાં પોતે જાણે કે ઓર્કેસ્ટ્રાનો નેતા હોય તેમ તેણે કામ કરવાનું રહેશે–આપખુદ ખરો પણ વૈયક્તિક અહંતાપ્રધાન નહિ જ. આપીઆએ દિગ્દર્શક માટે આગ્રહ સૌથી પહેલો કર્યો. તેણે જ પ્રથમવાર તેને માટે, જીવંત નાટકશાળાની (કલાત્મક-કાર્યક્રમ માટે) ચોક્કસ સીમાદોરી ઘડી આપી; છતાં નવાયુગના અગ્રદૂત તરીકે તેની ગણના ન થઈ. આવા સમન્વયયુક્ત આદર્શ અને સમન્વય કરાવનાર દિગ્દર્શક કલાકારને ગોર્ડન ક્રેગે ભવ્ય અંજલિ આપી છે. ગોર્ડન ક્રેગ તો આપીયા જેવો ચુસ્ત–શિસ્તબદ્ધ વિચારક ન હતો–પણ તેના કરતાં વધારે અસરકારક આંદોલન સર્જનાર હતો.

"The Art of the Theatre" નામના પુસ્તકમાં ૧૯૦૫માં તેણે આ નવાં તત્ત્વો પ્રતિપાદન કરતું રણશીંગુ ફૂંક્યું.

ગોર્ડન ક્રેગે જાહેર કર્યું :–" નાટકશાળાની કલા એક્ટિંગ નથી– તેમજ કવિક્રિયારૂપ નાટક નથી. તે દશ્ય કે નૃત્ય નથી; પણ આ કલાઓ જે તત્ત્વોની બનેલી છે તે તત્ત્વો નાટકશાળાની કલામાં છે. ક્રિયા–જે અભિનયનો આત્મા છે; શબ્દો જે નાટકનો દેહ છે. રેખા અને રંગ જે દશ્યનું દશ્ય છે; લય જે નૃત્યનું હાર્દ છે." જે થિયેટરનો કલાકાર હોય તે જ 'ક્રિયા, શબ્દો, રેખા, રંગ અને લય ' પર પ્રભુત્વ સ્થાપી શકશે. પ્રભુત્વની શક્તિથી તથા સર્જનાત્મક મેધાથી જ આ કલાકાર નાટકશાળાની કલાના આદ્ય સ્વભાવને પ્રગટ કરી શકશે.

ક્રેગના જાહેરનામાથી દિગ્દર્શક (ડિરેક્ટર) થિયેટરનો રસાયણશાસ્ત્રી (Alchemist) બન્યો.

૭ંદોબદ્ધ ઉચ્ચારણ (Incanlation) દ્વારા થિયેટરનો કલાકાર તો નાટ્યપ્રયોગ અને પ્રેક્ષકોને એ જાદુઈ પ્રયોગશાળામાં એકતામાં જોડશે. ક્રેગે જાહેર કર્યું " થિયેટર લોકો માટે જ હતું, હંમેશાં લોકો માટે જ હતું." કવિઓ જ આવા થિયેટરને થોડાકના શોખનું સાધન બનાવી દે છે. અધરા શબ્દોમાં અધરા–ન સમજાય તેવા મનોગત ભાવો વ્યક્ત કરી જનતા ન સમજી શકે તેવું કાંઈક રજૂ કરે છે. નાટકશાળામાં જનતાને તો દશ્યો, જીવન અને સૌંદર્ય બતાવવાનું છે. દુષ્કર વાક્યોમાં બોલવાનું નથી." સમાજધારણનાં મૂલ્યો વિનાના આ કાવ્યોની જગાએ ક્રેગે તો પ્રકાશ–રંગ–અને ક્રિયાનાં અનેક રૂપો બતાવવાનું બીડું ઝડપ્યું. તેણે લખ્યું "ભાવિ નાટકશાળામાં દશ્યતત્ત્વ જ પ્રધાન હશે. ઉપદેશો માટે કે સૂત્રો માટે નાટકશાળા નથી... ...જે કલા ઘણું ઓછું બોલે છે છતાં વધારેમાં વધારે જણાવે છે. જે કલા ઘણાજ ભાવપૂર્વક સાદાઈથી સમજાશે; જે કલા જીવનની પ્રતીકરૂપ ક્રિયામાંથી જ જન્મે છે ..તે જ નાટકશાળાની છે"...આવું પ્રતિપાદન ગોર્ડન ક્રેગે કર્યું છે.

આ નાટકશાળાનો અવાજ હતો. ક્રેગનું વૈયક્તિક જાહેરનામુ એક સમર્થ આંદોલનના પાયારૂપ—પ્રાણરૂપ બન્યું. તેણે રજૂ કરેલાં નાટકો તો જૂજ જ હતા—અને પૂરેપૂરા સફળ ન હતા. તેની દૃશ્ય—આકૃતિઓ અવ્યવહારુ હતી. તેના ઉદ્બોધનો ઘણાં જ અસ્પષ્ટ હતાં. પોતાની આ દૃષ્ટિ ઘણી જ કાચી હતી તે ક્રેગ જાણતો હતો; છતા તેણે પ્રતિપાદન કરેલા મૌલિક તત્ત્વો પર પ્રયોગો કરવા તેને ચારે તરફ બોલાવવામા આવ્યો. સ્ટાનિસ્લાવસ્કીએ તેને મોસ્કો આર્ટ થિયેટરમા કામ કરવા દીધું; અને રેઈનહાર્ટે તેની પાસે અભ્યાસ કર્યો; અને કોપીઆએ તેની પાસેથી પ્રેરણા મેળવી. આવા એક સ્વાનદૃષ્ટાથી રંગકળાની સૃષ્ટિ હાલી ઊઠી હતી.

ધંધાદારી રંગભૂમિથી ગુંગળાયા વિના કેવળ સંશોધનમાંથી અને અખતરામાંથી જ થિયેટરની કલાની શોધ થવી જોઈએ. તેણે નવી શાળા—(જેમાં નવી જિંદગી, નવી ટેવો, અને કામની નવી પદ્ધતિ હોય)—તે સ્થાપવા માટે હાકલ કરી. ૧૯૧૩માં ફ્લોરેન્સમાં તેણે એરીના ગોલ્ડોનીમાં એક આવી શાળાની સ્થાપના કરી. એક આખું વર્ષ આ ગુરુ અને ત્રીસેક વિદ્યાર્થીઓએ સાથે અખતરા કર્યા. પ્રથમ વિશ્વયુદ્ધ થતાં ક્રેગની શાળા બંધ થઈ ગઈ, પણ આ દિશામાં જે કાંઈ સિદ્ધ થયું તે કરતા જેની શરૂઆત થઈ તે જ ઘણું અગત્યનું હતું. સંશોધન, અભ્યાસ, નવા વાતાવરણમાં અખતરા કરવા એ ક્રાંતદર્શી રંગભૂમિના આદર્શરૂપ બની ગયા.

દિગ્દર્શનની કલામાં ક્રેગે નવો જ ચીલો પાડ્યો. ૧૯૨૬ તે ઇબ્સનનું "The Pretenders" નામનું નાટક ભજવવા ડેન્માર્ક ગયો. ત્યારે તેણે પોતાની કામ કરવાની પદ્ધતિ સમજાવી કે :—

"સંવિધાન તૈયાર કરવામાં હું તર્કપદ્ધતિથી રિવાજ મુજબ આગળ વધું છું. પહેલાં વસ્તુઓને લાગણીથી અનુભવવા પ્રયત્ન કરું છું: પછી જ વિચારઃ જાણે કે કોઈ નાટકને સ્પર્શી ડાબે હાથે તે કેવું છે તે જાણવા

પ્રયત્ન કરું છું; ત્યારપછી જમણા હાથે તેની કાંઇક નોંધ લખવા પ્રયત્ન કરું છું–એ નોંધમાં મારો ભાવ જાણે કે લખાય છે. હા ! જો કે મારે, મારી પ્રાથમિક અસર બદલવી પણ પડે છે...પણ આ પદ્ધતિ જ મેં ચાલુ રાખી છે, કારણ કે કોઈ વસ્તુને સમજવા-અનુભવવાની આ *લાક્ષણિક પદ્ધતિ ઘણી જ ચેતનવાળી છે; આ પદ્ધતિના પ્રમાણમાં કોઈ* વસ્તુને તર્ક કે **વિચાર દ્વારા** ગ્રહણ કરવાની પદ્ધતિ વધારે ચેતનવાળી નથી. વિચાર-તર્ક તો બીજે જ પગલે આવે. વિચાર તો વ્યવહાર માટે છે.

" મેં અનુભવેલ ભાવને પ્રેક્ષકો માટે સ્પષ્ટ રીતે રજૂ કરવા જ મારે પદ્ધતિ વિચારવી પડે છે."

ક્રેગ અને આપિયા બન્ને સર્વ કલાઓનો સમન્વય કરી શકે તેવા જીવંત રંગગૃહને જ શોધતા હતા, છતાં ય તેમની અસર તો દૃશ્ય-રચનાના કસબ પર જ થઈ હતી. તેના લખાણો કરતાં તેણે જે ચિત્ર ' ડીઝાઈનો ' ચીતરીને રજૂ કરી તેની રંગભૂમિના કાર્યકરો પર નવી દૃષ્ટિની સચોટ અસર પડી. અનેકને નવાં સ્વપ્ન જોતાં કરી મૂકયાં. નવી સ્ટેજ-પદ્ધતિઓ ઘડવા માટે સરળમાં સરળ અને મુલાયમ તત્ત્વ કોઈ હોય તો તે દૃશ્યરચનાનો કસબ છે. ક્રેગના આ આંદોલનના પરિણામે કોઈ નવી નાટ્યકૃતિઓ સર્જાઈ નહિ; કોઈ નવા મહાન નરો સર્જાયા નહિ, અંતે આ આંદોલન તો એક-દૃશ્ય રચનાની જ કલા બની ગઈ અને તેમાં કેટલાક ફેરફારો આવ્યા. એક્સપ્રેસનિઝમ–અભિવ્યક્તિવાદી એ સ્ટેજ સેટીંગનું સંવિધાન કરવાનો કસબ બની ગયું.

વિવિધ મંતવ્યો તથા અનેક પ્રકારના અખિલાઈ અને વિચારો-વાળા જગતમાં દૃષ્ટિ કે દર્શનની એકતા સ્થાપી શકે તેવાં સમર્થ તો આ નેચરાલિઝમ કે એક્સપ્રેસનિઝમ ન હતાં. તેથી Eclectic થિયેટર

આવ્યુ તેમા દિગ્દર્શક પોતે જ પ્રતીકાત્મક કલાસ્વરૂપોનો ઘડવૈયો હતો, જે પ્રણાલિમા જેમ્સ અપો, મેકસ રેઈનહાર્ટ અને અંતે વેરવોસેાડ હતા અને "નાટ્યધર્મી રંગગૃહ"મા મેયેરહોલ્ડના (થિયેટ્રિકલ થિયેટર)મા દિગ્દર્શકનુ વ્યક્તિત્વ પૂર્ણ કલાએ ઝળકી ઊઠ્યું

એક સારો સિદ્ધાંતવાદી દિગ્દર્શક જેકવેસ કોપો હતો તેણે ૧૯૧૩મા 'વીઓ 'લોમ્બીએર' થિયેટરની સ્થાપના કરી થિયેટર કલાઓનુ સમન્વય કરવા કરતા કાઈક વધારે કરવાની તેની નેમ હતી દિગ્દર્શક અને કવિના સબધો આધુનિક થિયેટરમા સ્પષ્ટ રીતે સમજવા જ જોઈએ તેણે કહ્યું કે શબ્દોમા નાટક લખવુ અને નટો દ્વારા તેને જીવત બનાવવુ એ એક જ પ્રક્રિયાના બે છેડા છે એરકાઈલસ, સોફોકલીસ શેક્સપીઅર અને મોલિયેર આની સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિના પ્રતિનિધિ છે કોપોએ આગળ વધી કહ્યુ કે આજના જમાનામા કવિએ પોતાની પ્રવૃત્તિનો બીજો છેડો સરકી જવા દીધો છે તેથી તેણે દિગ્દર્શકનો આધાર લેવો જ રહ્યો, કારણ કે નાટકનો અર્થ અભિનેય કરવામા દિગ્દર્શક જ નિષ્ણાત છે

દિગ્દર્શકે નાટચની આ આદિ એકતા તથા તેનો દ્દ તેના સંવિધાનમા પ્રગટ કરવો જ જોઈએ તેણે દિગ્દર્શકના ગુણોમાં સંહૃદયતા, નમ્રતા, પરિપક્વતા, ચિંતન ગણાવ્યા, નવા વિચારો શોધવાનુ કામ તેનુ નથી, પણ કવિના વિચારોનુ સંપાદન તેણે કરવાનુ છે કવિની કૃતિ વાચી તે દ્વારા પ્રેરણા પામી, દિગ્દર્શક તો નજર નાખતા એક સગીતકાર સગીત લિપિ વાચી ગાઈ સભળાવે છે તેવી જ રીતે નાટક રજૂ કરવાનુ હોય છે

કોપો પર એવો એક આક્ષેપ થયો હતો કે તેણે સવિધાનકલાને વધુ પડતી સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ જોઈ હતી કોપોએ તો નાટકને નવી દૃષ્ટિથી જ જોયુ હતુ જે નાટ્યાત્મક તત્ત્વ આપિયાને સગીતની

રચનાઓમાં દેખાયું તેવું જ સંગીતતત્ત્વ નાટકમાંજ એપીને દેખાયું આ દૃષ્ટિમાંથી કાલમાન ક્રિયાઓ, લય—બધું તેને નાટકમાં દેખાયું. સંગીતનાં બધાં લક્ષણો તેને દેખાયાં; નાટ્યલેખનની કરકસર જેવી જ કરકસર તેને સંવિધાનકલામા દેખાઈ તથા સાહિત્યીક શૈલી જેવી નાટ્યસંવિધાન શૈલી તેને દેખાવા માંડી.

રંગગૃહનુ સ્થૂલ માળખું તો નાટકનાં માળખાને ઉદાત્ત બનાવી શકે છે; વિકસાવી શકે છે. આધુનિક જગતમાં પ્રથમ "Presentational Stage"નો જન્મ આ રીતે થયો. કાર્યમાં પૃશ્ચાદ્‌ભૂમિ ચણી તેની આગળ એક નાનો મંચ સ્થાપી તેને લાગ્યું કે (Decor) સુશોભનનું સ્થાન એક એવી ચણેલી તૈયાર રચનાએ લીધુ હતું જે રચના તો તે સ્વયં 'ક્રિયા-કાર્ય' હતું અને તેમાંથી જ જાણે નાટ્યકાર્યનું સ્વરૂપ જન્મતું હતું. તેણે ફૂટલાઈટ કાઢી નાંખી; દર્શનની ફ્રેઈમ કાઢી નાખી; એટલે આ ચણતર સીધેસીધું પ્રેક્ષકોના સંપર્કમાં આવી ગયું (જુઓ ચિત્ર). આવા ચણતરમાથી આવા તત્ત્વો સિદ્ધ કરવા સહેલાં ન હતાં. સુંદર સંવિધાનવાળા નાટકો રજૂ કરવા છતાં એપીને કદી જ સંતોષ થયો ન હતો. પોતાના આ કાર્યને તેણે સાચી દિશામાં પ્રથમ પગલું ગેણ્યું. એપીએ ક્રેગનું મંતવ્ય વધાવી લીધુ હતું કે નવી તાલીમ તથા નવા વાતાવરણને જન્માવવાથી જ નવી નાટ્યકલા જન્મશે. સિદ્ધાંતો, દિગ્દર્શન અને શિક્ષણનો સમન્વય દર્શાવતું જાહેરનામું તેણે બહાર પાડ્યું, આમ નાટ્યલયમાં તેણે નાટકશાળા શોધી અને નાટ્ય-લય સંવાદને પ્રગટ કરનાર સ્થાપત્ય શોધ્યું અને મુકરર કર્યું.

એપીની આ રીતથી ઊલટી જ રીત મેક્સ રેઇનહાર્ટે અજમાવી. તેને લાગ્યું કે સતત પરિવર્તનીય જગતની નાટકશાળા પણ સતત બદલાતી જ રહેવાની અને તેથી તેણે નાટ્યકલાના ઈતિહાસમા

અજમાવાયેલ પ્રત્યેક નવીજૂની રીતે અજમાવી અનેક પ્રકારના સંવિધાનો રજૂ કર્યા હતા.

રેઈનહાર્ટના નાટકોનું વૈવિધ્ય સહુ કોઈ માટે ચિત્તાકર્ષક હતું. નાટકનું આંતરિક વાતાવરણ સમજે અને તેને જીવંત કરે તેમ પ્રગટ કરો—આ તેનો સિદ્ધાંત હતો. "નાટકશાળા તો નાટકશાળા છે." એ તેનું મંતવ્ય હતું. પોતાના માધ્યમનું પ્રત્યેક લક્ષણ તે પોતાના કામમાં લઈ શક્યો હતો. પોતાની સામગ્રી બરાબર વ્યવસ્થિત કરી ક્રોપો નાટક, નટો, પ્રક્રિયાઓ, સંગીત, પ્રકાશ, રંગમંચની જગા અને પ્રેક્ષકગૃહ—બધાનો સમન્વય કરી શક્યો હતો. રેઈનહાર્ટ માટે થિયેટર જ એ તેનું પોતાનું જગત બની ગયું હતું અને તેનું જગત એ થિયેટર જ હતું; અને તેને મન પ્રત્યેક નાટકનું સંવિધાન એક સૃષ્ટિ સરજવા બરાબર હતું. તેજછાયા—સંવાદ, સૌંદર્ય, સ્વર્ગ લય, નર્ક, બધું આ તેની સૃષ્ટિમાં પ્રગટ થતું.

પણ તેમ છતાં સમગ્ર જગતનું સામાજિક જીવન તો પ્રણાલબદ્ધ રહ્યું ન હતું. તેનાં કર્મકાંડ રહ્યાં ન હતાં—ત્યાં આવું થિયેટર નિષ્ફળ જાય એ સ્વાભાવિક જ હતું. જે સફળતા મળી હતી તે તો દિગ્દર્શકના કસબનેજ આભારી હતી—કારણ કે તેણે પ્રકાશ, રંગ, સંગીત તથા નટોનો ઉપયોગ કરી નાટ્યતાલીમ કરી હતી અને તેના પરિણામે પ્રેક્ષકો પર સંગઠિત અને સચોટ અસર પડતી હતી. તેને લીધે રેઈનહાર્ટની જ અંગત છાપવાળું નાટક રજૂ થતું હતું. રેઈનહાર્ટના વ્યક્તિત્વમાંથી નીપજેલું નાટક રજૂ થતું હતું. જે રીતથી નાટ્યકલા એક સામુદાયિક પ્રયત્નના પરિપાકરૂપ કલા બનતી ગઈ—તે રીતે હવે એક જ માણસના પ્રયત્નમાંથી ફળતી હતી. એક સમાન લક્ષ્ય પર વિવિધ કલાઓ સંયુક્ત થઈ નાટ્યસર્જન કરતી તે તો ગ્રીક જમાનો હતો હવે એક વ્યક્તિ આ વિવિધ અંગોને એકત્ર કરી તેને પોતાના વ્યક્તિત્વમાંથી ગાળી નાટકને સુંદર રીતે અખિલાઈમાં રજૂ કરતી હતી..

આ પ્રક્રિયાનું વેગ્નેરીઅન સ્વરૂપ રેઈનહાર્ટમાં રજૂ થયું. તેનું માર્ક્સવાદી સ્વરૂપ મેયેરહોલ્ડમાં રજૂ થયું હતું.

રેઈનહાર્ટ અને મેયેરહોલ્ડ બન્નેમાં ઘણા સમાન તત્ત્વો છે. બન્નેએ મહાન પ્રકૃતિવાદી દિગ્દર્શકોના હાથ નીચે કામ શરૂ કર્યું—રેઈનહાર્ટે બ્રાહમ નીચે અને મેયરહોલ્ડે સ્ટાનિસ્લાવસ્કી નીચે: બન્નેએ અભિવ્યક્તિવાદી અખતરા કર્યા; બન્નેએ નવું સામાજિક સંગઠન સિદ્ધ કરવા પ્રયત્ન કર્યો. રેઈનહાર્ટે પોતાના પાંચ હજાર પ્રેક્ષકોના Grosses Schauspielhaus નામના રંગગૃહમાં અને મેયેરહોલ્ડે રશિયન ક્રાંતિએ જન્માવેલ નાટકશાળામાં.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કીથી અનોખા થતાં મેયેરહોલ્ડને લાગ્યું કે પ્રકૃતિવાદમાં જીવન તથા પ્રકૃતિને નિમકહલાલ રહેવાની લ્હાયમાં પ્રેક્ષકની ઇતેજારીને વિકૃત બનાવી ઉશ્કેરે છે. આવી વિકૃતિમાંથી બચવા કલા ખાતર જીવન-પ્રતીકોમાં રંગભૂમિ પર વ્યક્ત કરવા રસ્તો કાઢવો જોઇએ એમ તેમને લાગ્યું, પરંતુ એ એવા પ્રતીકોની કોઈ પ્રણાલી હતી જ નહિ તેમ જ સહુને પરિચિત એવા પ્રતીકો હતા જ નહિ. તેથી રજિસ્યારને માથે પ્રતીકો અને સંજ્ઞાઓ શોધવાનું કામ આવી પડયું. એટલે કે મેયરહોલ્ડને માથે જ એ કામ આવી પડયું. પ્રકૃતિવાદમાં એક વલણ એવું હતું કે પ્રત્યેક વિગતે વિગત વાસ્તવિક રીતે રજૂ થવી જોઈએ. મેયેરહોલ્ડે આ વિચિત્ર વલણની કટાક્ષભરી પરિસ્થિતિ બતાવી. પ્રકૃતિવાદની વિગતો સ્ટેજ પર રજૂ થાય ત્યારે જાણે પ્રેક્ષકો એક ચોપડી વાંચતાં હોય તેવું લાગતું હતું. આને સ્થાને નાટચતત્ત્વથી સભર બનાવો હોય તેમને પૂર્ણ રીતે રજૂ ન કરતાં નાટ્યકલાની નાટચધર્મી રીતોથી જ રજૂ કરવાં જોઈએ. આવી નાટચધર્મી રીતો મેયેરહોલ્ડને શોધવી પડી અને અજમાવવી પડી. આમ પચીસેક વર્ષ સુધી મેયેરહોલ્ડે પ્રાચીન યુગની પ્રાણવાન, પ્રતીકાત્મક, નાટચાત્મક, ધ્વનિયુક્ત એવી નાટચધર્મી નાટચકલાને પુનઃ

સ્થાપવા યત્ન કર્યો. મેયરહોલ્ડની રીહર્સલની પદ્ધતિમા પૂર્વ તૈયારી જેવું કાઈ જ ન હતુ. પોતે દરરોજના રીહર્સલને ધ્યેય માની બદલના જતા હતા પ્રત્યેક અમર પણ સચોટ રીતે કામ દરમ્યાન જ વિચારાતી. મેયેરહોલ્ડ સંગીતના સોનાટા જેમ ઇન્સ્પેક્ટર જનરલ તૈયાર કરેલું.

એક વાકયમાથી જેટલા પ્રત્યાઘાતો પ્રગટાવવાના હોય તે પ્રગટાવી દીધા પછી જ નાટકનો પાઠ આગળ ચાલતો.

મેયરહોલ્ડની દૃષ્ટિએ તો નાટકનો મધ્યવર્તી, મુખ્ય વિચાર—ખ્યાલ પ્રથમ શોધી કાઢવો અને પછી એ વિચારને નાટચાત્મક સ્વરૂપમાં પ્રગટ કરવો એ તેમની કામ કરવાની રીત હતી.

આવું મુખ્ય વિચાર બતાવવા શોધેલું સ્વરૂપ તે Jeu de Theatre કહેવાય છે અને તેની આજુબાજુ મેયરહોલ્ડ નાટક સર્જતા. મોલિયેર આ Jeu de Theatreના પ્રખર ઉસ્તાદ હતા; એમ મધ્યવર્તી વિચાર શોધી, તેની આસપાસ પ્રસંગો, ટીકાઓ, ઉક્તિઓ, મશ્કરીઓ, ટીખળ–આ બધું—મધ્યવર્તી વિચાર રજૂ કરવા યોજાતું–તેમા જોડાતું.

મેયેરહોલ્ડની કલા માટે નાટક અને નટો તે કાચી સામગ્રી જ હતાં. નાટકનો પાઠ તેમણે નક્કી કરેલ નાટકના મધ્યવર્તી ખ્યાલને તાબે થઈ જશે; અને તેથી છેલ્લે તો પરિસ્થિતિ એવી થાય કે મેયરહોલ્ડની પોતાની માનસિક આકૃતિઓ જ મૂળ પાત્રોનાં બાહ્ય રૂપમા પ્રગટ થતી. અને આ કામમા નાટકમા ન બોલતા પાત્રો માટે નાટ્યકાર્ય શોધવાનુ કામ રીજીસ્યર્સની ટીમને સોપાતુ. આ પ્રમાણે મેયેરહોલ્ડનું નામ "દૃશ્ય નાટકના સર્જક" તરીકે જ કાર્યક્રમમા છપાતુ.

મૂર્તિકાર માટીને વાપરે તેમ દિગ્દર્શક નટોને વાપરતો અને મેયેરહોલ્ડના વિચારો પ્રગટ કરવા નટે પલાળેલી માટી જેવા બની જવાનું હતું. તેની પ્રયોગશાળામા નટોને આવી કેળવણી આપવામાં

આવતી અને ત્યા પ્રત્યેક દિવસે સ્ટેજ ક્રિયાના "Bio Mechanics"ની તાલીમ આપવામા આવતી આ તાલીમમાથી નટોને કેળવાયેલુ શરીર, વ્યવસ્થિત રીતે કામ કરતુ નાડીયત્ર, સાચા પ્રત્યાઘાતો, ચપળતા અને ચોકસાઈ પ્રાપ્ત થતા આ ઉપરાત થોડી બુદ્ધિ અને સગીતનુ થોડુ જ્ઞાન તેને માટે આવશ્યક હતા.

પરિણામ આવુ હતુ મેયેરહોલ્ડ પોતે એકલો જ સર્જનાત્મક કલાકાર તેથી તેનુ કલાસર્જન એ તેનો પ્રયોગ નહિ પણ તાલીમ કાર્ય જ હતુ રીહર્સલમા માણસને મુગ્ધ કરે તેવો જાણે કે પ્રયોગ જ રજૂ થતો અને ત્યાર પછી જ્યારે પ્રયોગો રજૂ થતા ત્યારે સગીત વાદ્યમાથી જાણે સગીત બહાર પડે તેવુ લાગતુ—અને પ્રત્યેક નાઈટ પછી તે નાટકમા મેયેરહોલ્ડ—આ "સગીતસર્જક"—ભુલાતા જતા હતા

મેયરહોલ્ડ દિગ્દર્શક તરીકે મહાન ગણાયા તેનુ કારણ એ હતુ કે તેમની પોતાની મેધામાથી તેમણે એ પ્રતિકો શોધી કાઢયા હતા—તથા એ નાટયાત્મક તત્ત્વ ઢૂઢી કાઢયુ હતુ—તથા નજૂ કર્યુ હતુ એ બન્ને તત્ત્વોએ પ્રાચીન યુગમા નાટયકલાને સમગ્ર સમાજનુ સ્વાભાવિક અગ બનાવ્યુ હતુ. રશિયન ક્રાતિના વાતાવરણમા રશિયન સમાજનુ ઐક્ય સ્થપાયુ હતુ તે અદ્વિતીય પરિસ્થિતિમા તેમને અદ્ભુત અખતરા કરવાની તક મળી ગઈ રીઢી બનેલ રજવાડી રસવૃત્તિમાથી છૂટેલી પ્રજા નવા સમાજની નૂતન એકતાની દૃષ્ટિએ કલાત્મક મૂલ્યોના સ્વાદ કેળવતી હતી રાજદ્વારી ક્રાતિ જેમ નાટયક્રાતિ જન્માવવાનુ કામ તેમને માથે આવી પડયુ નવી એકતાવાળા સમાજમા નાટકશાળા કલા પ્રવૃત્તિ તથા સર્જનની કેન્દ્ર બની, પણ જે કામદાર કલા સ્થાપવા તેણે પ્રયત્ન કર્યો તે કલાએ તેના વિધાયકનો ઇન્કાર કર્યો, કારણ કે પ્રાચીન યુગની ઉત્કૃષ્ટ કૃતિઓને વિકૃત બનાવવાનો દોષારોપ તેના પર થયો આમ મેયરહોલ્ડની કલા તેના સ્વપ્નદ્રષ્ટા કલાકારની જ કલા બની ગઈ—સમગ્ર સમાજવાદી સમાજની કલા ન બની શકી અને તેની પદ્ધતિ તૂટી પડી

આ મહાન દિગ્દર્શકો આખા નાટ્ય ઇતિહાસમા દિગ્દર્શનપદ્ધતિ શોધવાના કાર્યમા કા તો તેમની સિદ્ધિઓથી યા તો તેમના અદ્ભુત વ્યક્તિત્વથી બધાથી અનોખા તરી આવે છે.

આટલી મહાન વ્યક્તિઓ ઉપરાંત પણ થોડી એવી વ્યક્તિઓ છે જેમણે ઘણા જ રચનાત્મક સૂચનોનું તથા પદ્ધતિઓનું આ દિશામાં પ્રદાન કર્યું છે અને આમ કરી દિગ્દર્શનકલાનું તત્ત્વ વિકસ્યું છે. આ બધાના પ્રયત્નને પરિણામે આધુનિક રંગભૂમિ દિગ્દર્શકની રંગભૂમિ થઈ છે.

અન્ય દિગ્દર્શકો

રશિયામાં સ્ટા. ના સહયોગી તરીકે નેમીરોવીચ ડેનશેન્કો હતા. તેમણે કહ્યું છે કે રજિસ્સરનાં ત્રણ લક્ષણો હોય છે : (૧) રજિસ્સર—Instructor જે નાટકમાં આંગિક ચેષ્ટા ક્રિયા કેમ કરવી તે બતાવે. (૨) નટોના વ્યક્તિગત ગુણોનું પ્રતિબિંબ પાડે તેવો રજિસ્સર અરીસો (૩) સમગ્ર નાટકનું અખિલાઈવાળું સંવિધાન વિચારે તેવો.

અલેક્ઝાંડર ટૈઈરોવે "Theatre Kamerny" માટે કામ કર્યું. પણ તેમના આપખુદ તંત્રને લીધે તેમની વિશિષ્ટતા કોઈ ઊંડાં મૂળ ન નાખી શકી.

સ્ટાનિસ્લાવસ્કી અને મેયેરહોલ્ડના સામસામા વ્યક્તિત્વના ઘર્ષણમાંથી યુજીન વેક્ટેનગોવ નામના દિગ્દર્શકે મધલો સમન્વય કાઢવા પ્રયત્ન કર્યો. તેણે કહ્યું કે આપખુદ દિગ્દર્શકને સ્થાને (Theatrical Collective) નાટ્યધર્મી રીતે કામ કરનાર નાટ્યચમૂ હોઈ શકે; તેની શિષ્ય ઝખવાએ તેના વિચારોને આકાર આપ્યો. તેમણે સમાજવાદી પદ્ધતિની ચર્ચાવિચારણા કરવા પ્રયોગો કર્યા–નિયમો કર્યા અને તેવું સમાજવાદી પદ્ધતિનું તંત્રસંચાલન–નિર્માણ કરવા પ્રયત્ન કર્યા. આ કલાકારચમૂ સંઘરૂપે પોતે નક્કી કરે કે ક્યા નાટકો ભજવવા,

પછી પસંદ કરેલ દિગ્દર્શકને નાટક સોંપી દેવાય-પોતે નાટકની યોજના રજૂ કરે, તે ચર્ચાય પછી નક્કી થાય તે પ્રમાણે તેને તાલીમમાં મુકાય (People's Theatreની રીત) અને શરૂથી અંત સુધી આ નીતિ અમલમાં મૂકવા યત્ન થયો

મેયરહોલ્ડના એક શિષ્ય હતા—ઓખ્લો પકોવ. તેણે Realistic Theatreના Arenaમાં નાટકને પોષે તેવું વાતાવરણ સર્જવા પ્રયત્ન કર્યો

જર્મનીમાં બ્રાહ્મ અને રેઈનહાર્ટે, દિગ્દર્શકને સ્થાપવા કામ કર્યું હતું પણ તેવો જ એક પ્રયત્ન જ્યોર્જ ફુસ્ચેવે કર્યો હતો તેણે એક સાદા ઓટલા જેવો મંચ આગળ વધારેલો જેથી નટો પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંપર્કમાં આવે

આ સદીના બીજા દાયકામાં રેઈનહાર્ટનો અનુયાયી લીઓ પોલ્ડ જેસનર હતો, પણ રેઈનહાર્ટ કરતા એક રીતે તેણે પોતાનું વ્યક્તિત્વ આગવું કરી બતાવ્યું કે રેઈનહાર્ટના સૂક્ષ્મ-Illusion ના સ્થાને તેણે પ્રતીકો સ્થાપવા આગ્રહ કર્યો, તેણે પણ રંગસ્થળને ઘણું જ મહત્ત્વ આપ્યું Volsbuehueમાં જર્જેન ફેહલિંગ અને ઇરવિન પીસકેટરે દિગ્દર્શનની કલામાં ઘણાં જ અખતરા કર્યા ફેહલિંગે તથા પીસકેટરે અર્ન્સ્ટ (Enrst Toller) ટોલરના ભવ્ય નાટકો રજૂ કરી નવા ચીલા પાડવા માંડ્યા સિનેમા સ્લાઈડો-ચાર્ટ-વગેરેનો ઉપયોગ કરી ગંજદારી તત્ત્વની રજૂઆતો કરવા પ્રયત્ન કર્યો

બર્ટોલ્ટ બ્રેખ્ટ-દિગ્દર્શક-કવિ-હતા તેમણે ગંજદારી તત્ત્વજ્ઞાનનું થિએટરના સૌંદર્ય દર્શનમાં પરિવર્તન કરવા પ્રયત્ન કર્યો

બ્રેખ્ટ (Brecht) જાહેર કર્યું કે આજે સમાજમાં વર્ગોનો સંઘર્ષ ચાલે છે તેથી નાટકગૃહ નમ્રમ સમાજનું પ્રતિનિધિ બની શકતું નથી. બ્રેખ્ટે બધી જ વિવિધ નાટ્યકલાઓનો પોતાના કાર્ય માટે ઉપયોગ કર્યો અને આ બધી કળાઓ નાટ્યમ્હામાં લીન થઈ ઓગળી ન જાય

પણ દરેકનું વ્યક્તિત્વ સ્પષ્ટ થાય અને સહકાર સ્થપાય એ જ આદર્શ સ્થિતિ છે–એમ તેમણે આદર્શ સ્થાપ્યો.

ફ્રાંસમા અન્તવાન અને કોપોએ નવો પાયો નાખ્યો. પણ ફરમીન જેમીર એ તેમનો સહકાર્યકર્તા હતો. તેણે કહ્યું "મહાકવિઓનાં વાક્યો તો સંદૂક જેવા છે. તમે તે ઉઘાડો એટલે અંદરથી તેમનો આત્મા મુક્ત થાય અને દશ્ય બને. આ કાર્ય સિદ્ધ કરવા આ વાક્યો માટે રંગમંચ અને દશ્યરચનાની વાસ્તવિકતા આવશ્યક છે.

ગેસ્ટન બેટી, જ્યોર્જીસ પીટોએફ તથા લુઇ જુવેટ અને ચાર્લ્સ ડુલીને પણ નવી ભાત પાડવા યત્ન કર્યો.

ડુલીન, જુવેટ અને જીન–લુઈ–બેરોલ્ટ કોપો પર આધાર રાખતા અને ત્યાર પછી ઈંગ્લંડમાં માઈકલ–સેંટ ડેનિસ એ રીતે કામ કરે છે.

બેરોલ્ટ એ આજના અગ્રણી ફ્રેન્ચ દિગ્દર્શક છે જે કોપોને અનુસરે છે અને તે કહે છે "પ્રાચીનોમાંથી પોષણ મેળવવું–આંગિક ચેષ્ટા અને વાચિક અભિનયમાં કલાની પૂર્ણતા લાવવી, અને અજ્ઞાત પ્રદેશોમાં ફરવાથી તથા નવા લેખકોની સેવામાં ઘૂમવાથી આપણી સફળતા મેળવીશું."

ઈંગ્લંડમાં અને અમેરિકામાં એકલા ડિરેક્ટરને કદી પણ સર્વોપરી સત્તા મળી નથી. કારણ કે ત્યાં હેન્રી ઈરવિંગે શરૂ કરેલી એક્ટર–મેનેજરની પ્રથા ગીલગુડ અને લોરેન્સ ઓલિવિયર સુધી ચાલુ રહી છે જ; ટાયરોન ગુથ્રી અને હાર્લે ગ્રેનવીલ બારકર એ આજના જમાનાના દિગ્દર્શકોમાં અગ્રણી છે. તેમણે "Exemplary Theatre" સ્થાપવા પ્રયત્ન કર્યો.

અમેરિકન દિગ્દર્શકોમાં મોરીસ બ્રાઉન, રોબર્ટ એડમન્ડ જોન્સ અને નોર્મન બેલ ગેડીસ તથા આર્થર હોપકીન્સ–વગેરે થિયેટરની દિશામાં અથાગ પ્રયત્ન કરી રહ્યા છે.

લિટલ થિયેટર સાથે ગ્રુપ થિયેટરનો આદર્શ અસ્તિત્વમા આવ્યો તેના દિગ્દર્શકોમા હેરોલ્ડ ક્લર્મેન, **લી સ્ટ્રાસબર્ગ**, ચેરીલ ક્રોફર્ડ નની સવિધાનકલા અજમાવી છે. આ દિગ્દર્શકો સ્ટાનિસ્લાવસ્કી પદ્ધતિએ કામ કરે છે તેનુ ધ્યેય સમાન મૂલ્યોવાળી પ્રણાલિ ચાલુ નાખવાનુ–સર્જવાનુ છે જેમા કવિ, નટો, અને કસબ બધા એકરસ થાય અને તેના પ્રેક્ષકો સર્જે

આવુ થિયેટર સર્જવાની પ્રક્રિયામાથી દિગ્દર્શકનુ વ્યક્તિત્વ વકરતુ જ્યા પ્રેક્ષકે એક સમભાવથી જીવનમ્ નના નગ્ખા ભાગીદાર ન હોય ત્યા તો ચોક્કસ આદર્શ પર ચાલતા થિયેટરનુ પોતાના ભાવિકવર્ગ જેવુ પ્રેક્ષકવર્ગ આવશ્યક બને છે અને તેથી દિગ્દર્શક આજે રંગભૂમિમા આવુ ઐક્ય જન્માવવા પ્રયત્ન કર્યો છે દિગ્દર્શકના વ્યક્તિત્વમા આ ધર્મ–લક્ષણો સ્વીકારાયા છે. તેણે વિવિધ નાટ્યકલાઓનો સુસંવાદિત સમન્વય સાધવાનો છે અને તેના કલાસ્વરૂપોમા આધુનિક સામાજિક જીવનની પ્રતિમાઓ પ્રગટ કરવાની છે. ભૂતકાળમા મહાન દિગ્દર્શકોએ સ્ટેજના ચોકઠામા આવી સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરી હતી પણ તે છતા થિયેટરને સમગ્ર સમાજનુ અગ નથી બનાવી શક્યા, અને આવતી કાલના દિગ્દર્શકને આવો જ પડકાર આ યુગ આપે છે કે નાટકશાળામા પ્રેક્ષકોનુ (સમાજનુ) ઐક્ય પ્રગટ કરવુ આવશ્યક છે–એ આ યુગની અનિવાર્ય જરૂરિયાત છે

ભાગ ૩જો

દિગ્દર્શન કલાનાં પાંચ પ્રાણતત્ત્વો

દિગ્દર્શન કલાના પાંચ પ્રાણતત્ત્વો

ભાગ ૩જો

નટોમાંથી જ દિગ્દર્શકનો વિકાસ થયો છે. આ દિગ્દર્શકે નાટ્યનું દિગ્દર્શન કરી નાટકને સ્થાપવાનું છે. એટલે કે નાટ્યકાર્ય, અને અભિનય દ્વારા કવિનાં વૈચારિક કે બૌદ્ધિક કે ભાવોનાં મૂલ્યો રજૂ કરી પ્રેક્ષકો માટે રંગભૂમિ પર નાટક ભજવી બતાવવાનું છે—રજૂ કરવાનું છે, અને આમાં તેનું કાર્ય બેવડું છે એટલે કે નાટકને (કવિક્રિયા)ને દશ્યરૂપે અને કાવ્યરૂપે રજૂ કરવાનું છે. કાવ્ય બાજુના પ્રશ્નો અગાઉ ચર્ચાઈ ગયા છે તેથી હવે દશ્યબાજુનાં પ્રશ્નો ચર્ચીએ. નાટકનાં તત્ત્વોને દસ્ય બનાવવા જે પાંચ તત્ત્વો આવશ્યક છે તે તપાસીશું. ડીન એલેકઝાંડરે આ પાંચ તત્ત્વો આ પ્રમાણે ગણાવ્યા છે. આ તત્ત્વો એકમેકમાં ઓતપ્રોત છે.

૧ Composition—સ્થિતિ-સ્થાન રચના
૨ Movement—ગતિ-ક્રિયા : હલનચલન
૩ Picturization—ચિત્ર
૪ Rhythm—લયસંવાદ
૫ Pantomimic dramatization—મૂક-અભિનયન દ્વારા નાટ્ય-નિરૂપણ કાર્ય.

નાટ્યદિગ્દર્શનનાં આ પાંચ તત્ત્વોથી દશ્યનાટક રજૂ થાય છે. આ પાંચની સુંદર મેળવણીથી પડદો ઉપડાતાં નાટકની ગોપનસૃષ્ટિ ક્રમે ક્રમે પ્રગટ થાય છે. આ સિદ્ધાંતો ચિત્ર, નૃત્ય, અને સંગીત કલામાંથી જ લેવામાં આવ્યા છે. અને તેમને નાટ્યકલાની મૌલિક આવશ્યકતા મુજબ અંદર પચાવી, મેળવણીમાં લઈ લેવામાં આવ્યા છે.

તમે કોઈ પણ થિયેટરમાં તાલીમના સમયે જઈ બેશો. તરત જ તમને કેટલાક શબ્દો-વાક્યો સાંભળવા મળશે જે દિગ્દર્શકો અને નટો વચ્ચે વ્યવહાર માટે વપરાય છે: કેટલીક સૂચનાઓ, કેટલાક પ્રતીકો, કેટલાક ચિહ્નો, કેટલાક ટુંકાવેલાં શબ્દો વગેરે. તે ઉપરાંત આજનો દિગ્દર્શક એવી અપેક્ષા સેવે છે કે તેના હાથ નીચે કામ કરવા આવનાર નટે રંગમંચના કસબની ઓછામાં ઓછી પરિભાષા જાણવી જ જોઇએ. તે ઉપરાંત અભિનય કરવાના મૂળ તત્ત્વો આપણી નાટ્યસંસ્થાઓમાં જોડાનાર નટોને પ્રાથમિક તાલીમ ભજવનાં ભજવતાં મળી જાય છે; પણ જે વિકસેલી સંસ્થાઓમાં કુશળ દિગ્દર્શકના હાથ નીચે કામ કરવાનું હોય છે ત્યાં કેટલુંક આવશ્યક, ઓછામાં ઓછું જ્ઞાન હોવું જ જોઈએ. આ ઓછામાં ઓછું જ્ઞાન વર્ષોના અનુભવોનાં નીચોડે આવેલ છે અને તેથી આવશ્યક છે. છતાંય નવા નટને કેળવવાની પ્રાથમિક તાલીમનું જ્ઞાન દિગ્દર્શકને હોવું જોઈએ. આપણી સંસ્થાઓમાં દિગ્દર્શકોને નવા નટોને નીચેનાં તત્ત્વો શીખવવામાં પુષ્કળ સમય ગાળવો પડે છે.

ક સ્ટેજની ભૂમિતિ, ભૂગોળ અને તે સાથે નટનો સંબંધ

ખ પ્રેક્ષક સાથે નટનો સંબંધ

ગ અન્ય પાત્રો (નટો) સાથે એક-પાત્રનો (નટનો) સંબંધ

ઘ ચીજવસ્તુ, વાપરવાની તથા નાટ્યક્રિયા સરળતાથી, વિઘ્ન-વિના, અડચણ વિના કરવાની આવડત કેળવવી.

આટલું નટોએ જાણવું જ જોઈએ એમ સારો દિગ્દર્શક ઇચ્છે જ કારણ કે તેથી કાર્ય ઘણું સરળ થાય છે. આ તત્ત્વોથી અજાણ્યા નટો અતડા અને જડતાભર્યાં ગૂંચવાયેલા, કઢંગા તથા બેડોળ વરતાઈ આવે છે જ.

(ક) સ્ટેજના ભાગો-ભૂમિતિ

['નાટ્યશિક્ષણનાં મૂળ તત્ત્વોમાં' આ ભાગ વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચાઈ ગયો છે.]

(ખ) શરીરનાં સ્થાનો

ધંધાદારી રંગભૂમિની જૂની પરંપરામાં દરેક નટ પોતાનો પાઠ પ્રેક્ષક સામે બરાબર સામે ઊભો રહી બોલતો. બોલતી વખતે પહેલા માળની બાલ્કની તરફ નજર રાખવાની આ જૂની પદ્ધતિ જે બધા જ નટો સ્વીકારતા.

આધુનિક નટ વાસ્તવવાદી અને સ્વભાવિક રહે છે. તેનું કામ પ્રેક્ષક સામે છે છતાં તે તો પોતાના ચિત્ર-ફ્રેમના સ્ટેજમાં, પોતાના ઘરમાં કે વાતાવરણમાં જ—રહે છે, તેમાંથી બહાર આવતો નથી. તેથી જુદાં જુદાં પાત્રોનાં જેવા સંબંધો તેવી તેમની બેસવા-ઊઠવાની, ઊભા રહેવાની રીત, તેવી તેમની દિશા. કેટલાક પાત્રો ભાવનાભર્યા વાક્યો બોલે, પ્રેરણાત્મક રીતે શબ્દો બોલે, અથવા સંદેશ-આદેશ આપે યા તો ગંભીર વિચારાવસ્થા, યા તો મંથનની અવસ્થા કે પ્રેરણા પામવાની અવસ્થા બતાવે ત્યારે તે નટ પોતાની સામેના નટથી દૂર જૂએ—આડું જૂએ—સહેજ ઊંચે નજર સ્થિર કરે. આવા ખાસ પ્રસંગો બાદ કરતાં નટને પોતાની સામેના પાત્ર સાથે સંબંધ સ્થાપવો, જાળવવો રહ્યો : તેથી પ્રેક્ષકોમાં તેની નજર ભટકતી રહે એનો નિષેધ છે. નાટકો ભજવવા શરીર કેમ ફેરવવામાં આવે છે તે નાટકની શૈલી નક્કી કરશે. માથું ફેરવવાથી જ શૈલી સ્પષ્ટ થતી નથી પણ આખું શરીર ફરે અને જુદી જુદી દિશાઓનો ઉપયોગ કરે તેમાં જ આધુનિક પ્રયોગકલાની ખૂબી રહેલી છે. જ્યારે દિગ્દર્શક કહે કે અંદર ફરો, ત્યારે પ્રેક્ષકો સામેથી ડોક ફેરવવી એવો અર્થ નથી પણ આખું શરીર ફેરવવું તે છે.

પ્રેક્ષકો અને નટના શરીરની સ્થિતિ

૧ આખા સામે :—સંપૂર્ણ રીતે પ્રેક્ષકો સામે; પ્રેક્ષકોની સામે સમાંતર લીટીમાં.

૨ પા ભાગ સામે :—એટલે પ્રેક્ષકથી ૪૫° ના ખૂણે

૩ અર્ધભાગ (Profile) :—પ્રેક્ષકથી ૯૦° ના ખૂણે

૪ પોણા ભાગે :—૧૩૫°ના ખૂણે; અડધા પ્રોફાઈલથી આખા વચ્ચે.

૫ આખા ફરેલા :—એટલે ઊલટા–પૂરી પીઠ બતાવેલા;

આ ડાબી કે જમણી બન્ને બાજુએ હોઈ શકે.

સ્ટેજના સ્થાનો ઉપરાંત નીચેની પરિભાષા વારંવાર નટના શરીરની સ્થિતિ માટે વપરાય છે તે જાણી લેવી.

"સામે આવો"—પ્રેક્ષક તરફ આખા ફરો.

"અંદર વળો"—અર્ધ કે વધુ અંદર વળવું

"બહાર આવો"—સ્ટેજમાં પ્રેક્ષક તરફ વધુ આવવું

"અંદર નીચે"—સ્ટેજમાં ઊંડે—પ્રેક્ષકોથી દૂર ઊંડે ઊતરી જવું

"બે પગલાં નીચે"—જ્યાં ઊભા હો ત્યાંથી સીધા પ્રેક્ષક તરફ બે પગલાં નીચે આવવું (બે એટલે અઢી પગલાં થવાનાં)

"બે પગલાં ઉપર"—પ્રેક્ષકથી સામેની દિશામાં ઉપર જવું.

"બે પગલાં આગળ" "બે પગલાં પાછળ"—તમે જ્યા જે સ્થિતિમાં હો (અડધી; પા, આખી સ્થિતિમાં) ત્યાથી તે જ દિશામાં પગલાં આગળ અથવા પાછળ જવું.

"વળો—ફરો"—એટલે ઊભા હો ત્યાંથી જમણીડાબી તરફ શરીર ફેરવવું.

બીજાં નટો સાથે સંબંધમાં નટના શરીરની જુદી જુદી સ્થિતિઓ

બે નટો હોય તો—

૧ દૃશ્યમા ભાગીદારી ગોઠવણી

૨ અડેધા સામે અથવા

૩ સ્ટેજ આપવું એટલે એક નટને પ્રેક્ષક તરફ પા ભાગે વળેલો રાખી બીજો નટ 'ઉપર' ખસી જાય.

૧ દશ્યમાં ભાગીદારી હોય ત્યારે નટો (પ્રેક્ષકથી) ૪૫°ના ખૂણે સામસામે આવે.

૧ તેમના શરીરના પોણા ભાગનો ચહેરો તથા શરીર પ્રેક્ષકોને દેખાય અથવા એક નટ ૪૫°નો ખૂણો લે અને ઉપર રહે, બીજો જરા ફરે અને પ્રેક્ષક તરફ અડધો ફરે અને (ચિત્ર જુઓ).

૨ અડધા સામે—જેમાં નટોનાં અડધાં શરીર દેખાય.

૩ સ્ટેજ આપવું એટલે એક નટ બીજાને સ્ટેજ પર નીચે (પ્રેક્ષક પાસે) ફરવા દઈ પોતાની સ્થિતિ કાયમ રાખી જાય.

બે નટો વચ્ચે દશ્યમાં ભાગીદારીની સ્થિતિ હોય ત્યારે બન્નેએ બરાબર આ રીતે સમાન બિંદુ પર ઊભા રહેવું અગત્યનું છે જ. નવા નટો હંમેશાં આગળપાછળ થઈ જાય છે. તેમને આ બાબતમા ભારપૂર્વક સમજાવવા પડે છે.

જ્યારે ૧ની સ્થિતિ આવે ત્યારે એક નટ તેની મૂળ સ્થિતિમાં રહે : બીજો અડધો ફરે (પ્રોફાઈલ થાય). આવી સ્થિતિઓ ખાનગી મંત્રણાઓ, મનોમંથન, ગુનો સ્વીકારવાની વૃત્તિ, અથવા ભાવ ઉદ્રેકતામાં જ આવે છે જેમાં ગરમાગરમી—બોલાચાલી થાય, ઝડપી આપ-લે થવાની હોય, સીધી અડધી સ્થિતિ (પ્રોફાઈલ) ખૂબ અંગત સંબંધો વ્યક્ત કરતી શરીરની સ્થિતિ બતાવે છે, અને ભાગીદારીમાં શરૂ કરેલ દશ્ય અડધી સ્થિતિમાં પૂરું થતું હોય છે. સામસામા સવાલ જવાબ અથવા તહોમત મૂકવું વગેરે આ સ્થિતિમાં સારા દેખાય છે.

કોઈ એક દશ્યમાં જ્યાં આખા દશ્યનો ઝોક એક મુખ્ય પાત્ર પર હોય અને બીજું પાત્ર ગૌણ હોય, એકને ઘણું બોલવાનું હોય અને બીજાને થોડું ત્યાં ઉપરના ચિત્રની સ્થિતિઓ મળે. આવાં દશ્યો વાંચતા જ સમજાઈ જાય છે કે કોણે સ્ટેજ આપવાનું છે અને કોણે લેવાનું છે. શરુઆત કરનાર નટને શરૂશરૂમાં મુખ્ય નટ સાથે ભાગીદારી કરી સ્ટેજ આપવાનું ન ફાવે તો તેણે પોતે પોતાની સ્થિતિમાં રહી મુખ પ્રોફાઈલમા રાખવું અને આંખો સામા નટ તરફ ફેરવવી.

બે પાત્રો વચ્ચે જગાનું અંતર હોય ત્યાં આ સ્થિતિ ઘણી મદદ કરે છે.

જ્યારે ત્રણ કે વધુ નટો સ્ટેજ પર હોય ત્યારે એક નટ બીજાને, ત્યાર પછી બીજો ત્રીજાને સ્ટેજ આપે. સ્ટેજ લેનાર નટ આખો પ્રેક્ષક તરફ ફરે અને સ્ટેજ દેનાર નટો મુખ્ય નટ તરફ ફરે અને પ્રેક્ષકથી જરા દૂર રહે. આમ પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિમાં મધ્યવર્તી કેન્દ્રમાં (ફોકસમાં) સ્ટેજ લેનાર માણસ રહ્યા કરે. જ્યારે '(ફોકસમાં)' એમ કહેવામાં આવે છે ત્યારે એક નટની નજર તથા શરીર બીજા નટ પર અને તેની ક્રિયા તરફ સ્થિર થઈ વળેલાં રહે છે.

જ્યારે એક નટ A બીજા નટ Bને ઓળંગી આગળ જાય ત્યારે Bએ એની જગા પાસે પહોંચી જવું : ત્રિકોણ હોય અને તેમાં C નટ A અને Bની આગળ ઓળંગી જાય ત્યારે Bએ 'સી'નું સ્થાન લઈ લેવું રહ્યું. આથી ચિત્રની સમતુલા સચવાશે અને 'બી' 'એ' સાથે એ દશ્યમાં ભાગીદારી કરી શકશે. કોઈ પણ અનુભવી નટ આ પ્રમાણે કરે છે.

જ્યારે એક નટ માટે આવશ્યક ન હોય છતાં છાનોમાનો કે ચોરી કરી પ્રેક્ષકનું ધ્યાન ખેંચે તેવું કેન્દ્ર લઈ લે ત્યારે એ ધૃણાસ્પદ બને છે.

જ્યારે એક નટ A બોલતો હોય ત્યારે બીજો નટ હાથપગ હલાવે, પંખો હલાવે કે પ્રેક્ષકોને આકર્ષે તેવી ચેષ્ટા કરે તોપણ ઘૃણાસ્પદ છે.

જ્યારે એક નટ બોલતો હોય ત્યારે બીજા નટો ભલે પોતાના પ્રત્યાઘાતો વ્યક્ત કરે પણ તેમને સહજ રીતે એ કાર્ય કરવું— વિક્ષેપાત્મક રીતે નહિ જ.

કેટલીક વાર માનો કે એક નટ Cને નીચે લઈ ગયા અને A ઉપર છે અને આગળ પર Aને બોલવાના વાક્યો અગત્યના છે તો તેને નીચે લાવવા દિગ્દર્શક 'A'ને ધીરધીરે, વિક્ષેપ ન કરે તેવી રીતે, ચોર-પગલે ચાલવા ટૂંકા પગલા ભરી આગળ આવવા સૂચના કરે છે. આ વિશેષ પ્રકારની સૂચના છે.

રાજતખ્ત પર બેઠેલા રાજા A સામે B નટને બોલવાનુ આવે તો B પીઠ પ્રેક્ષકો તરફ થવાની આથી તેના અગત્યના વાક્યો મરી જવા સંભવ છે આવા દાખલામા B નટે ઘૂંટણ પર પડી ઊઠતી વખતે પોતાના શરીરને સાચવી ચોકોર અડધી સ્થિતિમા પ્રોફાઈલમા લાવી બોલવુ. આ ઘણુ જ સાચવી ચોરપગલે—ચૂપકીદીથી કરવાનુ હોય છે.

જમવુ-પીવુ, બારી બધ કરવી, બારણુ બંધ કરવુ, સ્ટોપરો, સાકળો વાસવી વગેરેને તેના બધી જ વિગતોમા કરવાનુ હોતુ નથી. તેમા ચોકસાઈપૂર્વક નટ ગતિ વધારી કામ પતાવે છે. આ આવશ્યક છે કે જેથી દૃશ્ય કંટાળાજનક જ બને

કવર કરવુ એટલે એક નટ A એવી રીતે બીજા નટ B આડો આવી ઊભો રહે કે B ઢંકાઈ જાય. ત્યારે નટ Aએ જાગ્રત રહી પોતાની જાતને ઉગારી લેવી જોઈએ. ખાસ બીઝનેસ માટે જ આમ

કવરીંગ કરવું. બંદૂક કે છરી વગેરે કાઢવા, મૂકવા શરીર ઊંચું ફેરવવું આવશ્યક છે જ.

. . .

ઊભા રહેવાની સ્થિતિઓ :—

ચોક્કસ ક્રિયા કરવાની ન હોય ત્યારે નટોએ શાંત ઊભા રહેવું જોઈએ. બીન અનુભવી નટો પોતાનુ વજન એક પગ પરથી બીજા પગ પર ખસેડ્યા કરે છે. અથવા અસ્વસ્થ થઈ જાય છે. જ્યારે ઘણા આવેગવાળું કામ હોય ત્યારે પણ સ્વસ્થ રીતે ઊભા રહેતાં નટોને આવડવું જોઈએ. સ્વસ્થ ઊભા રહેવાથી ધ્યાન એકાગ્ર રહે છે—સાવધ રહેવાય છે. ઉભા રહેવામાં નટોએ શરીરનું વજન પગની પાનીમાં એડી પર રાખવું અને Heel પર વજન પડે તો શરીર જરા શિથિલ દેખાય છે.

બેસવાની સ્થિતિઓ :—

પોતે બેસવાની ખુરશી માટે ફાંફાં મારતો નટ હસાહસ પેદા કરે છે. ખુરશી તરફ જવું, તેની અને પોતાની વચ્ચેનું અંતર ચાલાક રીતે માપવું અને તે પ્રમાણે શરીરને બેસાડવું એમ નટને આવડવું જોઈએ; સ્ત્રી બેસે ત્યારે એક પગ સહેજ અંદર વાળવો, બીજો લાંબો રાખવો. પગ પર પગ ચઢાવવા નહિ. પુરુષોએ બન્ને પગ સાથે રાખવા. બેસતાં પહેલાં પુરુષોએ પાટલુન વગેરે ઊંચા ખેંચવાં નહિ.

ઊઠતાં-બેસતાં નટની વ્યક્તિગત આદતો વારંવાર અભિનયમાં ઘૂસી જાય છે. તે સામે ચેતવણી રાખવી, ખુરશી પ્રોફાઈલમાં હોય તો તેમાં બેસી પ્રેક્ષક તરફ સહેજ વળી પોતાની વાતચીત શરૂ કરવાથી અસરકારક થવાય છે. નીચે સ્ટેજ તરફ બેઠેલા નટને ઉપર-સ્ટેજ બેઠેલા સાથે વાત કરવાની હોય છે ત્યારે પોતાનું સ્થાન બોલતી વખતે પ્રેક્ષક તરફ વાળવું આવશ્યક છે જ.

જો બેસવાનું સ્થાન Bએ અડધ પ્રોફાઈલમાં રાખ્યું હોય તો Aને સાંભળવા માથું ફેરવવું અને બોલતી વખતે નીચે ધીરે ધીરે—યોગ્ય ગતિએ શરીર ફેરવવું

જો સોફામાં બેઠેલા હો અને સોફા આગે મૂક્યો હોય તો A નટે સોફા પર આગળ બેસવું અને B નટે સોફા ઉપર ઊંડાણમાં બેસવું

ઊભા થવું—ઊભા થતી વખતે નટે એક પગ આગળ રાખી ઉભા થવું અને આગના પગ પર શરીરનું વજન રાખવું આ સામાન્ય રીત વૃદ્ધ પાત્ર કરનાર માટે નથી

* *

૧ વળવું કેવી રીતે ?
૨ ચેષ્ટાઓ કરવી કેવી રીતે ?
૩ ઘૂંટણ પર પડવું કેવી રીતે ?

૧ શરીરથી વળવાની ક્રિયા નટ પ્રેક્ષક તરફ વળે તે માટે જ કરવાની હોય છે આમાં અપવાદરૂપ ક્રિયા તો શરીર પ્રેક્ષકથી દૂર પાણા ભાગે ફરી ગયું હોય તો જ થાય જેથી શરીર બાકીનો પા ભાગ પૂરો કરી નાખી અર્ધ વળાંક પૂરો કર અને તેની આખી પીઠ અને ખભા સ્પષ્ટ રીતે દેખાય અને તેમ આખી ફેરવી બોલવામાં આવતું વાક્ય અસર કારક બને છે ઉપરસ્ટેજ પર પોણા ભાગે ઊભેલો નટ બહાર જવાનો હોય તો તે અંદર ફરે જાય અને બહાર નીકળી જાય એ જ સુંદર દેખાશે

૨ એક નટ બીજા નટને ચીજ વસ્તુ આપે તો પોતે પોતાના હાથે શરીરને ન ઢાંકે એ જોવું અગત્યનું છે તેની રીત બરાબર સમજી લેવી.

૩ નીચા સ્ટેજ તરફના પગ પર ઘૂંટણ પર પડવું જેથી પ્રેક્ષક તરફ ખુલ્લા થઈ બોલવું ફાવે જો ઘૂંટણ પર પડવામાં પ્રેક્ષકથી સામેના

(ઉપર-સ્ટેજના) ઘૂંટણ પર પડ્યા તેા તમારાં વાક્યેા ઊંધી દિશામાં બેાલાશે અથવા મુખ ઢંકાઈ જશે.

, , ,

પાસે જવાની ક્રિયા—Approaches

એક નટ બીજા પાસે કેવી રીતે જાય ?

બે પ્રકારેા :—સીધી રેખા પર ચાલેા યા તેા વળાંક લઈ ચાલેા.

સીધી રેખા પર ચાલેા :—કેાઈ બે બિંદુ વચ્ચે પડતી સીધી રેખા પર ચાલતા હેા તેમ ચાલી જુએા એટલે આ રીત સમજાશે.

વળાંક લઈ ચાલેા :—સીધી રેખા પર ચાલવામાં વારંવાર ક્રિયા ઝાટકા જેવી લાગે છે. તેનાં ચેાક્કસ કારણેા ન હેાય ત્યાં સુધી આ ક્રિયાને સહેજ વળાંક આપ્યા કરવાથી સુંદર બનાવી શકાય છે.

સીધી

સહેજ વળાંક જુએા.

ઉપર-સ્ટેજ તરફ વળાંક લઈ ચાલવું

ઉપરથી નીચે સ્ટેજ તરફ Aનું વળાંકમાં જવું

આવા વળાંકવાળી ક્રિયાથી નટ પ્રેક્ષક તરફ ઘણેા જ વળેલેા ખુલ્લેા રહે છે.

સીધી રેખા પર જવાથી તમે સામા નટથી સહેજ ઉપર કે સહેજ નીચે થેાભશેા—વળાંકમાં જવાથી તમે તેની સામે, બરાબર સામે જઈ ઊભા રહેશેા.

બેવડા વળાંક

જ્યારે એક નટને પેાતાની બરાબર ઉપર—પછવાડે આવેલી બારી

પાસે જવાનુ હોય ત્યારે તે સીધી રેખામા ચાલે તે ઘણુ ઝાટકાભરેલુ લાગે છે પણ તેને બેવડા વળાકમા જવુ

બેવડો વળાક માટે (ચિત્ર જુઓ)

જો ' A 'ને ' B 'ની ડાબી બાજુએ આવવુ હોય તો એક મોટો વળાક ઘણો મદદરૂપ થાય છે

બે નટો એક જ વસ્તુ પાસે જાય

જ્યારે બે નટો સાથે કામ કરવાના હોય તો પાસે આવવાની કે ઓળગી આગળ જવાની ક્રિયા અટપટી બની જાય છે નીચે જમણી બાજુએથી અને નીચે ડાબી બાજુએથી બે વ્યક્તિ ઉપર-સ્ટેજની બારી પાસે સાથે જાય છે અને બારી પાસે ઊભા રહી બારીની બહાર દૂર જમણી બાજુએ રહેલી વસ્તુ જોવા પ્રયત્ન કરે છે તો જમણી બાજુના નટે વળાક લેવો રહ્યો અને તેણે એવી રીતે ચાલવાનુ ગોઠવવુ કે તે પહેલો પહોચે

આ પ્રમાણે બન્ને નટો પ્રેક્ષકો સાથે ખુલ્લા સંપર્કમા રહે અને અસરકારક બને છે

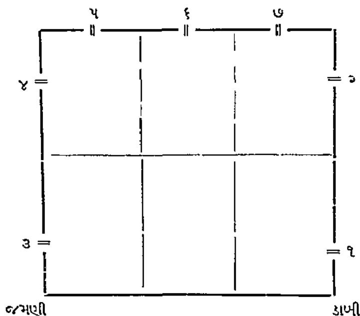
* * *

ઓળંગવુ' —દરેક નટે બીજા નટ પાસે જવા, ચીજ પાસે જવા અને બહાર જવા ટૂકો અને સીધી રેખાનો રસ્તો લેવો જો ઓળગવાની ક્રિયાના ક્ષેત્ર બહાર નીકળી જવાતુ હોય તો તેણે વળાકમા ન ચાલવુ નોકરો કે એવા પાત્રો સિવાય નટોએ હમેશા બીજા નટથી આગળથી જ જવુ —આવુ એક નટે બીજાની પાછળથી ન જવુ

જ્યારે બે નટો વાતો કરતા સ્ટેજ ઓળગતા હોય ત્યારે ઉપર સ્ટેજના નટે નીચે સ્ટેજના નટથી એક પગલુ પાછળ રહેવુ અગત્યના વાક્યવાળા નટે ઉપર સ્ટેજમા રહેવુ

* *

બારીબારણાંનાં સ્થાનો



ઉપર ચિત્રમા જણાવેલા સ્થાને બારીબારણા હોય.

સ્ટેજની ડાબી નીચે	નં. ૧
સ્ટેજની ડાબી ઉપર	નં. ૨
સ્ટેજની જમણી નીચે	નં ૩
સ્ટેજની જમણી ઉપર	નં. ૪
સ્ટેજની મધ્ય—ઉપર જમણી	નં. ૫
મધ્ય ઉપર	નં. ૬
મધ્ય ઉપર ડાબી	નં ૭

ડાબી-જમણી બાજુએ બારણાના નકૂચા ઉપર-સ્ટેજ તરફ રહેવાના તથા ઉપર મધ્ય-સ્ટેજમાના ત્રણે બારણામા બારણાની જમણી

બાજુએ નકૂચા રહેવાના જેથી નટ તેને જમણા હાથે ઉઘાડી અંદર પ્રવેશી જમણા હાથે જ પાછું બંધ કરી દે. આ રીતે નટ પ્રેક્ષક તરફ વધુ ખુલ્લો રહે છે પ્રવેશ કર્યા પછી નટે બારણા પાને, સ્ટેજ પર અંદર આવી પછી બોલવું. અંદર પ્રવેશના પહેલા નટે પોતાના પાત્રની ચાલમા આવી જવું. જેવું પાત્ર તેવી ચાલ એ ભૂલવું નહિ

નોકરો—બાઈઓ વગેરેની પ્રવેશની ક્રિયા ઘણી ચોકસાઈથી તેમના મોભા પ્રમાણે ઉપર સ્ટેજ ગોઠવવી

ઘણા પાત્રો સાથે પ્રવેશ કરતા હોય ત્યારે બોલનાર પાત્ર પહેલું પ્રવેશે એ ઇચ્છવાજોગ છે. જો બારણું પાછલી દીવાલમા હોય તો બોલનાર બીજો પ્રવેશે અને પહેલો પ્રવેશ કરનારને સંબોધે.

સ્ટેજની બહાર જવાની ક્રિયા પ્રવેશ કરતા જુદી હોય છે, કારણ કે પાત્રના ભાવમાંથી સાચવવાની હોય છે અગત્યનુ પાત્ર બહાર જતુ હોય તો તેણે વળાંક લઈ પોતાની જાત પ્રેક્ષક સામે ખુલ્લી રાખી ઉપર-સ્ટેજ તરફના હાથથી બારણુ ખોલવુ અને નીચે-સ્ટેજ તરફના હાથે બારણુ બંધ કરવું. પાછળ દીવાલમા પણ ઉપર-સ્ટેજ તરફના હાથે બારણુ ખોલવું અને બહાર નીકળી નીચેના હાથે બંધ કરવું. બે પાત્રો સાથે બહાર જાય ત્યારે બોલતુ પાત્ર પછવાડે જાય—આગળ ગયેલા પાત્ર સાથે વાતો કરવા તો પછવાડે રહેલા પાત્રો સાથે વાતો કરે. જેવી બહાર જવાની પરિસ્થિતિ તે રીતે પ્રક્રિયા ગોઠવાય છે. પણ નટોએ પ્રેક્ષક તરફ ખુલ્લા રહેવાની કુશળતા જાળવવી

સ્ટેજની પાછળથી આવનારાઓએ ઉપરના સ્ટેજમા જમણી કે ડાબી બાજુએથી આવે છે તે તરફ પણ ધ્યાન આપવું આવશ્યક છે. એક નટ બારણા પાસે જઈ બીજાને બોલાવે પછી તેણે નવું સ્થાન કરવા પાછળ ખસી બીજા આવનારને માટે જગ્યા મોકળી કરી આપવી જેથી પ્રવેશ કરનારને મુશ્કેલી ના થાય.

સાંભળવું :—જ્યારે એક નટ A બોલતો હોય ત્યારે બીજા B નટે તેને શાંતિથી સાંભળવો. નટ Aનું વાક્ય પૂરું થાય ને પહેલાં તેણે

૧ સાંભળી પોતાનો પ્રત્યાઘાત બનાવવો
૨ પોતાના જવાબનો વિચાર કરવો
૩ શ્વાસ લેવો અને
૪ જવાબ વાળવો (છેડો જોડી)

સ્વગતોક્તિ—અને એકોક્તિઓ : સ્વગત એટલે અન્ય પાત્રોની હાજરીમાં તેઓ ન જાણે તેવી રીતે એક પાત્ર પોતાના વિચારો પ્રગટ કરે તે સ્વગત બોલેલું ગણાય. અથવા લેખક કાંઈ ખાસ સૂચના કરવા માગતા હોયતો પાત્રના મુખમાં સ્વગત વાક્ય મૂકે છે.

આધુનિક નાટકોમાં હવે આ પદ્ધતિ ત્યજી દેવાઈ છે. આવાં સ્વગત વાક્યો રાખવાં પડે તો બોલ્યા વિના મૂક અભિનયથી આ સ્વગત વાક્યોનું તાત્પર્ય બતાવી દેવું—તેમ છતાંય વાક્ય બોલવું આવશ્યક રહે તો તેણે એ વાક્ય ઘણું ધીરેથી, પોતાના અભિનયને મહત્ત્વ આપી વાક્યને ગૌણ બનાવી બોલવું. જ્યારે એક નટ આવું સ્વગત વાક્ય બોલે ત્યારે બીજા બધાએ પોતાનાં સ્થાનોએ 'પાત્ર'માં ઊતરેલા રહેવું.

એકોક્તિઓ માટે જૂનાં—પ્રાચીન (Classical) નાટકોમાં નટોએ પ્રેક્ષક પાસે આવીને બોલવું યા તો યોગ્ય શૈલી નક્કી કરી લેવી. પણ બીઝનેસ—સ્ટેજ-ક્રિયા તથા મૂકાભિનયને મહત્ત્વ આપી વચમાં વચમાં આ એકોક્તિનાં વાક્યો બોલવાનું ગોઠવવું.

સ્ટેજ પર ક્રિયાઓ

જે ક્રિયાઓ પ્રેક્ષકોસામે સાવચેતીપૂર્વક, કુશળતાથી ઝડપથી પતાવવાની હોય છે એટલે કે નટે જે ક્રિયાઓને ઢાંકી દેવાની છે તે

બધી જ ક્રિયાઓ ઘણીજ ચીવટથી કરવી, નટોને ખાધા કરવું ગમતું નથી ચાના પ્યાલા પીધા કરવા ગમતા નથી ખાવામાં પોચા ખોરાકના નાના ટુકડા મોમાં મૂકવા અને બોલવામાં વિક્ષેપ ન પડે તે જોવું ધ્યાનમાં શરબત, પાણી વગેરે પણ પોતે શ્વાસ ભરી લાવવા જો દારૂ હોય તો નર દારૂની તીન અસર નોંધી બનાવે

બંદૂક ગિયો વર વાપરવામાં મરનાર નરને ઉપર–ઉપરે રમા નાખવો મારનાર નટે નીચે રહેવું મને વચ્ચે અંતર નાખવું

છરી મારનાર મરનારને ઢાંકી દેવો અને પછી જ જોરથી છરી ઉપાડવી પણ મારવાની જગાએ હાથ ધીરો કરી જ નાખવો છરી પાછી ખેંચવામાં જ જોર બતાવવું, તરવારમાં પણ એ જ પ્રમાણે પાનને ઢાંકી દેવું મરનારે જલદી પડી ન જવું થોડાક ચક્કર ખાઈ મરવું, દ ખ બતાવવું જોઈએ જ માથું ફૂટલાઈટ તરફ પડે, —પગ ઉપર–સ્ટે ર પર

શરીરને સ્ટેજ પરથી ખસેડવું હોય તો મરનારનું માથું પગથી ઊંચું નાખવું

આપઘાત કરનાર શરૂઆત પ્રેક્ષકો સામે કરે, ઘણા જોરથી છરી પાસે લાવે અને કુશળતાથી ફરી જાય પડતા પડતા છરી પકડી રાખે, પડે પણ દુઃખી, ચક્કર ખાતો ગોળીથી આપઘાત કરવા માટે પણ એ જ પ્રમાણે

* * *

આલિંગન અને ચુંબનની ક્રિયા

છોકરાનો જમણો હાથ છોકરીના ડાબા હાથ નીચે મૂકવો—અને તે પણ પીઠ પાછળ ખભા તરફ

છોકરાનો ડાબો હાથ છોકરીની કમર પર અથવા હાથના ઉપલા ભાગ પર અથવા જમણા ખભા પર ત્યાર પછી છોકરી જમણો હાથ છોકરાના ડાબા ખભા પર, અથવા ડોક આજુબાજુ અથવા તેના વાળમાં આગળ

નાખી પ પાસે છોકરીનો ડાબો હાથ છોકરાના જમણા ખભાની આસપાસ

છોકરાના નીચે-સ્ટેજનો પગ છોકરીના નીચે-સ્ટેજના પગ નીચે પાસે ગાઢવો છોકરા પોતાનું વજન તેના પર મૂકી નહેજ ઝૂકે. આમ છોકરીને હાકવાથી પ્રક્ષકોને લાગે છે કે બંને પાસે આવી ગયા છે—જ્યારે હકીકતમાં તો નીચ-સ્ટેજના પડખા જ અડતા હોય છે, અને ઉપર-સ્ટેજ તરફના પડખા છૂટા હોય છે.

ચુંબનમાં છોકરીનું માથું ઉપર સ્ટેજ તરફ ઢળવું જોઈએ છોકરાનું માથું નીચે સ્ટેજ તરફ ઢળવું જોઈએ સાચું કે બનાવટી ચુંબન બંને માટે આ પદ્ધતિ જ અખત્યાર કરવી.

ચુંબનની પ્રક્રિયા જનાય ઉત્સાહન ન પેદા કરે તે ધ્યાનમાં નાખવું.

ચીજવસ્તુ કેમ વાપરવી તે વિષે

પાત્રનું ચરિત્ર બતાવવા વપરાતી ચીજવસ્તુ જેવી કે શાલ, પંખો, ફૂલ, પુસ્તક, સિગારેટ, પાઈપ, ચશ્મા, વકીલની ચોપડીઓ, લાકડી આ ચીજવસ્તુઓ પાત્રનું ચરિત્ર દર્શાવનારી છે, છતાં તેમના પર વધારે પડતું ધ્યાન ખેંચવા પ્રયત્ન ન કરવો કારણ કે વધારે પડતું ધ્યાન ખેંચવાથી એ વસ્તુઓ હાસ્ય અથવા વધુ પડતું કુતૂહલ પેદા કરે છે બીજા નટો બોલતા હોય ત્યારે તમે તમારી લાકડી ગમાડ્યા કરો, યા તો પંખો હલાવ્યા કરો તો તમે વિક્ષેપ કરશો, પાત્રચરિત્ર બનાવનારી ચીજ વસ્તુઓનું સ્થાન ગૌણ છે

પણ કેટલીક વસ્તુઓ, ચીજો નાટક માટે, નાટ્યકાર્ય માટે ઘણી જ અગત્યની હોય છે આ ચીજવસ્તુ વિના નાટકની ગતિ કથળી જવાની, ટેલિફોન, વગેરે આ વસ્તુઓ વાપરવામાં નટે ઘણી જ કુશળતા રાખવી.

તેમાંયે આ વસ્તુઓ વાપરતી વેળા પોતાનુ મોઢું ન ઢંકાય તેની સાવચેતી નટે રાખવી. ડૂસકાં ખાવાં કોઈકના ખોળામાં પડી રડવું, આ બધી ક્રિયાઓમાં પણ પોતાનુ મુખ ખુલ્લું રહે અને પોતે પ્રેક્ષક સાથે સંબંધ જોડતો રહે એ નટે જોવાનુ છે. તેની રીતે દીવો સળગાવવો અને ઓલવવાની ક્રિયા પણ ઘણી જ કાળજીપૂર્વક કરવી. ફરનિચર, ફોટા, તથા કોઈની માંદગીના દૃશ્યમાં વપરાતી વસ્તુઓ મા નો મૃત્યુ પછી ઓઢાડવાના વસ્ત્રો વગેરે ખૂબ સંભાળપૂર્વક વાપરતાં આવડવું જોઈએ.

નટે પ્રેક્ષક સાથે તથા બીજા નટો સાથે કેવા સંબંધો રાખવા, કેવી રીતે સંધાણ સાધવું એ સમજવા, હવે નવી દિશા વિચારીએ. નટનો પોતાનો શરીર, અવાજ તથા ભૂમિકા સાથે સંબંધ કેવો હોવો જોઈએ ?

આ વિષય પ્રત્યે ઘણું ઘણુ વિચારાયું છે—લખાયું છે. કેટલાય કુશળ નટોનાં મંતવ્યો પણ પ્રગટ થઈ ચૂક્યાં છે. તેથી અહીં જે કહેવાશે તે માત્ર સારરૂપે જ કહેવાશે જે આગળ પર આવનાર પ્રકરણોમાં મદદરૂપ થાય.

અરીસા સામે બેસી પોતાના શરીર પર કેવા આઘાત પ્રત્યાઘાત તપાસનાર નટો જે રીતે અભિનય શીખતા અને કરતાં તે જમાનો ગયો.

કેવળ અવાજ અને જુદા જુદા ભાવોમા બોલવાની જુદી જુદી પદ્ધતિઓ શીખી અજમાવવાનો જમાનો ગયો.

દિગ્દર્શક પોતાના નટોને પૂતળા માની દોરવણી આપે, પોતે કરી બતાવે અને નટો તેનું અનુકરણ કરી બતાવે એ જમાનો પણ લગભગ અદૃશ્ય થઈ ગયો છે; અને પાઠના કૃત્રિમ ઉચ્ચારણો બોલાવી બોલાવી નટોને તૈયાર કરવાની પદ્ધતિ પણ અદૃશ્ય થઈ રહી છે.

પણ આ જે દિગ્દર્શક ભાવ અને ક્રિયા અનુભવવા અને સમજવા નટને આગ્રહ કરે છે અને તેમને વિકસવા તથા તેમનુ કામ વિકસાવવા

મૌલિ વિચારણા કરનારામાં માને છે આના મર્ટના મક વાતાવરણના કામ કરના માટુરળ નાખના દિ દર્શક પામે નટે મ કામ કરવું તે તેણે જાણવું જ જોઈએ બને દિ શં નગને આવશ્ય છૂટ આપે છે તો ઘણા નટો પોતાના પાત્રન તાત્વિક નિરૂપણ તેમ જ પોતાના કાર્યો નકી કરતા હાય છે અને તે પોતાના પાત્રચરિત્રને ન્યાય આપે પણ છે પરંતુ આના એ પાત્ર પર નાટ ની અખિલાઈ ન નજાય, કરણ કે આખા નાટકને સમજી તેના માર્ગવાહક અશ બનવું એ નટ માટે અશક્ય છે તેથી બધા જ નટો કુશળ હાય, પોતાની ભૂમિકા ભજવના હાય તોપણ એ નાટકમા એકસૂત્રતા અને અખિલાઈ આવતા નથી તેથી દિગ્દર્શક આવશ્ય બને જ છે

ઉતાય આપણે એવો દિ શંક લઈએ જે વધા મા વધાર છૂટ આપે, નટને નાટ્યા મક ભાવો, મનસ્થિતિઓ તથા પ્રસંગો સામન કરવા વધારમા વધાર સ્વાત ત આપે આવા દિગ્દર્શક નીચે કામ કરતા નટે પોતાને તૈયાર કરવો જ રહ્યો એ ખીજ આવશ્યકતા પૂરી પાડવી જ જોઈએ કેટલુક એકાગ્રમા એણે જ્ઞાન નટમા હોવું જ જોઈએ આવું જાણનાર નટ તેના દિગ્દર્શક સાથે ઘણો જ ઓતપ્રોત થઈ શકે અને અનેક તકલીફ઼ો અદ્રશ્ય થઈ જશે, બને નાટકનો સૂક્ષ્મ અને સ્થૂલ દેહ તયાર કરવા સાથે સઘર્ષ કરી શકશે અને સફળ થશે દરેક નવોદિત નટે દિગ્દર્શનની ચાવીઓ જાણવી જોઈએ અને તેના પાયાના સિદ્ધાંતો તથા વ્યવહાર પર પ્રભુત્વ મેળવવું જ જોઈએ

આમ ભૂમિકા તૈયાર કરવાની પદ્ધતિ માટે—

૧ કોઈ પણ પ્રકારની ખેચતાણ વિનાનુ સ્વસ્થ, નિરોગન સ્નાયુવાળું શરીર મનોભાવોના ઘસારામાય સ્વસ્થ રહે છે આવું શરીર ચપળ, ગમે તે ક્રિયા કરવા શક્તિમાન હશે આવા શરીરન મન ઘણુ મુક્ત રહેશે અને પોતાના ભાવોની રચના નમ રમે આ ભાવોની

મૂર્તિઓ તેના અનુભનમાથી સ્મૃતિમાથી, અવલોકનમાથી, યા તો કલ્પનાથી એની ટરો અને ધીરે ધીરે પોતે તેને નિ ત્તાની કક માટે નક્કર, સાદુ નાષ્યકાર્ય ગોધી શકે અના પણ આ મનોઅવસ્થાને વશ વર્તે અને આની ભૂમિકા તૈયાર થતા નર એક પાનનુ ચાત્રિ જન્માવના કશળ થશે આ પ્રક્રિયામાથી પાનનુ ભૂતકાળનુ જીવન અને તેની શક્તિઓ ઝડપાશે અને તેમાથી દરેક પ્રયોગ વખતે તેણે સર્જવા પાનાલેખનની સહજતા પ્રગટતી રહેશે આ અભિનયકાર્યની શરૂઆત થઈ આ આત્મનક્ષી પદ્ધતિને, આગઉ આપણે વિચારી ગના તે વિધાન કનગ સાથે શો સબધ છે ? દાખવો લો, એક નર નક્કી કરે છે કે મનની અવસ્થામા તેણે દોડી ઘર બહાર નીકળવ નુ છે આપણે આગળ શીખી ગયા તે પ્રમાણે રંગ રેવુ છે તે તેણે જાણવુ જ રહ્યુ તેમા વળાકથી ચાલી, તેણે બારણુ ઉઘાડવુ અને બહાર નીકળી જવાનુ રહ્યુ આ આખી ક્રિયા કનગની રીતે થવી જ જોઈએ

આનો અર્થ એ કે સહેજ પણ અતિજ્ઞમન થયા વિના તેણે પોતાના મનની અવસ્થાના આવેગનુ શીખેલ કસબ પ્રમાણે, અચાનન કરવુ રહ્યુ આ કારણ વિધાનકસબ પર નરનુ સ્વામીત્વ હાનુ જોઈએ આ કસબ નરનો બીજો સ્વભાવ બની જવો જોઈએ કે જ્યારે જ્યારે આવેગને ગતિ તથા રૂપ આપવાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય ત્યારે તે પોતે શીખેલ કનગ—(આદત બની ગયેલ કસબ) પ્રમાણે જ કામ કરે

ઉપર જે દાખલો આપ્યો તેવા સેકડો દાખના ગણી શકાય મનો ભાવ વ્યક્ત કરવા કેટલીક વખત નિર્દેશિત સાદી નર ક્રિયાઓ તૈયાર કરી તેમા હેતુ પૂરવા નરને દોરે છે, એની વખત ક્રિયાઓના કનગ જાણનાર નટ પામે મૂ ાભિનય જ્ઞાન ભાવનર્તન ગની પછી ા ે વા યો નર પામે ઓનાવડાવી નર્તન નનાર છે અને પદ્ધતિ

દિગ્દર્શકો વાપરે છે—જેવા નટ, પરંતુ સર્વ સંજોગોમાં નટે કેટલીક કસરત જાણવી જ જોઈએ અને તેના પર તેની ઉઘોટી જેટલી મજબૂત હશે તેટલું પરિણામ સુંદર અને શક્તિ કે સમયના દુર્વ્યય વિના આવશે

સ્ટેજનો ક્રમ વિના નિક્ષેપે, સહજ રીતે સિદ્ધ કરી નટે પોતાના શરીરને કેળવી પાત્રચરિત્ર કેવી રીતે પ્રગટ કરવાનું શીખે તે જાણ્યું.

હવે રહ્યો વાચિક અભિનયનો પ્રશ્ન.

સ્ટેજ પર અવાજનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરવો?

જેવી રીતે સ્ટેજ પર ક્રિયા નક્કર, સ્પષ્ટ અને સુંદર દેખાય તેમ કરવાની હોય છે તેવી જ રીતે અવાજ વિષે પણ જાણવું. અવાજને પણ સ્પષ્ટ, રણકારવાળા, સાંભળવા ગમે તેમ શબ્દો અને વાક્યોમાં વહેવડાવવાનો છે. અવાજ કર્ણપ્રિય, ભાવવાહી, રંગીન, સ્પષ્ટ, વિવિધ રણકારોવાળો અને અસરકારક હોવો જોઈએ; મહત્ત્વ આપવાની ક્રિયામાં વાક્યોના અસરકારક અર્થવાહી ટુકડા પડવા જોઈએ. અવાજ કેળવવો એ કસરતનો જ વિષય છે સ્વયંત્ર એવી રીતે કેળવાવું જોઈએ કે જેથી તે નાટ્યના અર્થનું સ્પષ્ટ અભિનયન કરે અને મનની અવસ્થા અનુભવાવે.

નટને મહાવરો પડવો જોઈએ કે આંગિક ક્રિયા જેમ વાચિક અભિનય પણ સહજ બની જાય આવા તૈયાર નટો સાથે દિગ્દર્શકનું કામ સહજ અને સરળ બની જાય છે.

મનોભાવોની અભિવ્યક્તિ

સહૃદયના, ભાવોની સચ્ચાઈ, લાગણીનું ઊંડાણ જો પ્રગટ કરવું હોય તો નટના શરીરમાંથી આતંરિક શક્તિ દ્વારા જ એ કરી શકાય છે કેવળ વાચિક રચનાઓ તો લુખ્ખી અને બિનઅસરકારક લાગે છે.

એમ્લેા અવાજ અને તેના મરોડો જાણે ? ગળામાથી થતી લીના લાગે છે નગના અ ત મ્ગણના ઊંડાણમાથી જ્યારે અભિનનન મ્ગાની શક્તિનેા પ્રવાહ વહે છે ત્યાગ જ તે મનેાભાવેાને વશ થઈ અભિનય કરે છે તેવુ લાગે છે

કેવળ અવા ર અવાજ ખાતર, સૂ ન સૂર ખાતર નણકાર ગણકાર ખાતર એ તેા બાહ્ય ઉપચારો છે અવસ્ય ગગુ અને સ્વગ્થ ન એની સ્થિતિમા આની જવા જોઈએ કે ગમે તેવા લાગણીના પ્રવાહો વ્યક્ત કરી શકે અને તેમને સ્પષ્ટ વાચા તથા અર્થ આપી શકે દશ્ય અને શ્રાવ્ય અભિવ્યક્તિ માટે શરીર અને અવાજ—મનને પૂરતી મુલાયમતા, સ્વસ્થતા અને કુદરતી લય પ્રાપ્ત થવા જ જોઈએ

શરીર અને અવાજ દ્વારા મનેાભાવેાની અભિવ્યક્તિ થવી જોઈએ તેનેા ક્રમ નીચે મુજબ છે —

૧ શરીર સ્વસ્થ બનાવવુ અને પછી—
૨ ભાવ અનુભવવેા
૩ ભાવને સ્વસ્થ અને મનાનમ સ્વગ્ય નમાથી પસાર થવા દવેા
૪ પ્રથમ આતર શરીર (સૂક્ષ્મ શરીર) ભાવ પામે ત્યાર પછી સ્થૂળ શરીર ત્યાર પછી સ્વગ્ય ન

વાચિક અભિનયમા વૈવિધ્ય

રંગભૂમિમા વૈવિધ્ય એ પ્રાણુતત્ત્વ છે દિગ્દર્શકમા વૈવિધ્ય જોઈએ વિધાન મ્સમમા વૈવિધ્ય જોઈએ નગની અભિનયની ક્રિયામા વૈવિધ્ય જોઈએ તેવી જ ગીતે વાચિક અભિનયમા પણ વવિધ્ય જોઈએ જ

રોજિંદા જીવનમા બોલવુ એકધાર અને એકસરખુ હોય છે ત્યા શબ્દો પર મહત્ત્વ કે ભાર અપાતા નથી નાટકમા એ કામ ન આવે અવાજમા જુદા જુદા સ્વરોની સપાટીએ બોલવાની શક્તિ કેળવવી

જોઈએ જુદી જુદી લઢણ બનાવતા આવડવું જોઈએ. અવાજ વધતા ઘૂંટવામાં તીવ્રતા, મંદતા લાવતા આવડવું જોઈએ

અને આમ આપણો અવાજ આપણી અભિવ્યક્તિનું વાહન બને છે તેથી શરીર અને અવાજના સંયમ કેળવવા પ્રયત્ન કરતા થયા છે કે નહિ તે તપાસો

‘પાત્ર-ભૂમિકા’નો અભ્યાસ

જો શરીર અને અવાજ સ્વસ્થ રહે તો પાત્રનું વાચન કરતા આપણા શરીરમાં અને અવાજમાં પાત્રના કેટલાક લક્ષણો આવવા માંડે છે અને તેમને વિકસાવવાથી આપણે પાત્રાલેખનમાં આગળ વધીએ છીએ

પાત્ર પચાવવાનું કાર્ય આવું જ છે જેમાં કેટલાય લક્ષણો આપણે પચાવવા જવા પડે છે ફરી ફરી વંચાતા પાત્રમાંથી નીતરી આવતા લક્ષણો પચાવવાની ક્રિયા કરવાની છે પાત્રનું પઠન-વાચન વારંવાર કર્યા કરવું આ પઠન વાચનમાં પાત્રની ક્રિયાઓ, કાર્યો, વગેરે કર્યા કરવા આમ પાત્રના પઠન અને કાર્યો વચ્ચે સાંકળ સાધતા રહેવું

આવી રીતે કામ કર્યા પછી કલ્પનાથી આખું પાત્ર સર્જવા નજર સામે લાવવા પ્રયત્ન કરો એ માણસના બાહ્ય લક્ષણો કે પો તેની ચાલ તેની ઊઠવાબેસવાની રીત, તેના હાથ, તેની રાજિંદી જિંદગી, વગેરે તેની મૈત્રીઓ, તેના સ્નેહીઓ, સંબંધો બાંધવાની રીત, વગેરે આમ કરતા કરતા તેના બાહ્ય અને આંતરિક વ્યક્તિત્વનું પૂર્ણ ચિત્ર દોરો

આ કાર્યમાં રંગભૂમિક તત્ત્વ કલ્પના પૂરી પાડે છે, છતાં કેટલાક તત્ત્વો તો અવલોકનમાંથી આવે છે પોતાના પાત્ર જેવા માણસો જીવનમાં શોધવાથી બારીક અવલોકન કરી શકાશે અને આમ જીવનની

પ્રયોગશાળા આપણને આપણો મસાલો પૂરો પાડે છે આમ અવ લોકનમા મેળવેલો મસાલો નટે પોતાના અંગોમા ઉતારવો જોઈએ

પાઠ યાદ કરવા સાનામા સારી રીતે નટે દૃશ્યનાટ વાચન અભ્યાસ કરવા તે છે દૃશ્ય એટલે પાત્રના પ્રવેશથી બહાર જવા સુધીનો ગાળો. આટલા ગાળામા થયેલ વિચાર-વિકાસ તપાસો અને તેનો નાટકમા શો ફાળો છે તે તપાસો

અન્ય પાત્રોના વાર્તાલાપો વાચનાની ટેવ નાખવી જ જેથી મનોભાવનુ તથા વાચનનુ સાતત્ય જળવાય અને આમ વાચન કરતા કરતા પોતના પાઠમા આહ, ઓહ, ઠીક વાર, જી હા—વગેરે ઉમેરવા નહિ

વાકયમા મહત્ત્વનાં સ્થાનો પર ભાર મૂકવાનુ—વિગતવાર વિચારાઈ જવુ જોઈએ, લેખકે **અડધાં મૂકેલા વાકયો** બોલતા શીખી લેવુ. આવુ અડધુ વાકય એવી રીતે બોલાવુ જોઈએ કે ત્યાર પછી આવનાર વાકયથી જ તે પૂર્ણ થાય અને છતા બને બરાબર જોડાય

મોટેથી વિચાર કરવાની રીત પણ નટોએ મેળવી લેવી જ રહી

દરેક વાક્ય, અવાજ, અસર, જાણે નવનના સામે થઈ રહ્યા છે તેની માનસિક જાગૃતિ નટોએ રાખવી રહી કશુ જ આગળથી નક્કી નથી કર્યું, પણ જાણે હમણા જ બની રહ્યુ છે એવો ભાવ નટના વર્તનમા દેખાવો જોઈએ

વાક્યો બોલવામા ખડકુ, હળવુ વગેરે સાથે વાક્યની અંદર સંકળાયેલા હોય ત્યારે વાક્ય, વાક્ય, ઠૂમકુ, વાક્ય, ઠૂમકુ, વાક્ય, ઠૂમકુ ઠૂમકુ—આમ ક્રમ ગોઠવાવો જોઈએ

તે ઉપરાત હાથ વપરાશની ચીજો જેવી કે રૂમાલ, લાકડી પણ કુનેહથી વાપરવા

લાંબા વાક્યોની રચના વિચારી આખા લાંબા ભાષણને ધીરે ધીરે વિકસાવી તેને પૂરું ખીલવવું.

નટને તેના પાત્ર તેની દૃષ્ટિ સામે દેખાવા માંડે અને આ દર્શનનું તે કસબીની રીતે અભિનય ન કરતો થાય કે તરત જ તેણે નાટકની અને તેના પાત્રની સ્પષ્ટ સમજ—બૌદ્ધિક-વૈચારિક સ્પષ્ટતા મેળવવી જોઈએ.

૧ નાટકનો ' ખ્યાલ '—મધ્યવર્તી વિચાર—સમજવો.

૨ કથાવાર્તા અને તેના જુદા જુદા પાસાઓ તથા ગૂંચો જાણવી.

૩ નાટકના મુખ્ય પાત્રોનો નાટકમાં ફાળો સમજવો.

૪ આખી કથામાં પોતાના પાત્રોનું સ્થાન તથા ઉદ્દેશ નક્કી કરવા.

૫ પોતાના કે બીજાના વાક્યોમાંથી પોતાના શરીર તથા સ્વભાવનાં લક્ષણો ગ્રહણ કરવાં.

૬ પોતે સ્ટેજ પર આવે તે દરેક દૃશ્યમાં પોતાનાં કામથી બહાર આવતો ઉદ્દેશ જાણવો અને તે અનુસાર પોતાનાં રૂપરંગ, વેષ તથા હલનચલન છે કે નહિ તે તપાસવા.

૭ વાર્તા સ્પષ્ટ કરવા મહત્ત્વના વાક્યો સ્પષ્ટ કરવાં.

૮ હાસ્ય ઉપજાવનાર ઉક્તિઓ સમજવી—તેના કારણો વગેરે.

૯ શ્વાસના સ્થાનો ઉક્તિઓમાં નક્કી કરવાં.

૧૦ દરેક ઉક્તિના વિચારો તથા ઉદ્દેશ સમજવા.

૧૧ મૂક અભિનયના સ્થાનો વિચારી જવા.

૧૨ સ્ટેજની બહાર તેના પાત્રનું જીવન વિચારી જવું.

૧૩ સ્ટેજમાંથી બહાર જતી વખતે શા કારણો છે તે વિચારી જવાં.

૧૪ પોતાના સ્થાન સ્ટેજ પર ક્યાં અને કેવા નક્કી થયાં છે તે ફરી ફરી તપાસી જવા.

લક્ષણસંચય અને નાટકનું ચણતર

કેટલાક બિનઅનુભવી નટો પોતાના પાત્રના લક્ષણો શરૂઆતમા જ બધા એક સામટા બતાવી દે છે આ ખતરનાક છે. નાટકના વિકાસમાં પદે પદે, ક્રમે ક્રમે પોતાના લક્ષણો એક પછી એક પ્રગટ કરતા જવુ જેથી પાત્ર વિષે પ્રેક્ષકોમા ઇન્તેજારી જળવાઈ રહે. આ કાર્ય માટે સરળ રસ્તો એ છે કે પોતાના લક્ષણોની એક નોંધ કરવી અને કયા દૃશ્યમા કયા લક્ષણને મહત્ત્વ આપી ઉપસાવવું તે અગાઉથી વિચારી લેવુ ઘટે. આમ નાટકનુ ચણતર ધીરે ધીરે કરતા જવું. ભાવોના ક્રમ, લક્ષણોના પ્રાગટ્યનો ક્રમ ગોઠવી ચણતર કરતા જવું. આ પ્રક્રિયા એકમેક સાથે સંકળાયેલી છે. આ કાર્ય માટે નટને પોતાની ભૂમિકાની ગતિ લયબદ્ધ રીતે ટકાવતા આવડવું જોઈએ. જો નટ શરૂમા ખાલી થઈ જાય તો તેને પછી કરવાનુ કાંઈ જ રહેતુ નથી. કુશળ નટ લક્ષણોને પદે પદે પ્રગટ કરતો પોતાની ભૂમિકાની ગતિ ટકાવતો, વધારતો, આગળ વધશે અને નાટ્યકાર્યના પ્રવાહ સાથે સંવાદ રાખી બધા જ સંધાનો તથા અંકોડા મેળવતો નાટક વિકસાવશે

એકાદ પાત્રના લક્ષણોનુ ક્રમે ક્રમે આરોપન થવાથી નાટકનું ચણતર થતુ નથી પણ બધા જ પાત્રોનાં લક્ષણો નાટ્યકાર્ય સાથે સંકળાયેલ હોઈ યોગ્ય, નિશ્ચિત બિંદુઓ પર જ—સંધિઓ પર જ પ્રગટે છે. આ કાર્યને વધુ સ્પષ્ટ કરવા કેટલાક દિગ્દર્શકો પોતાના નટોને પોતાના પાત્રનો અભિનય પહેલા દૃશ્યથી તે અંત સુધી મૂકાભિનય દ્વારા જોવા આગ્રહ કરે છે.

આ પદ્ધતિ મનોભાવોની શ્રેણિઓ સુંદર રીતે, ક્રમબદ્ધ રીતે રજૂ કરવા ઘણી અસરકારક અને અગત્યની છે.

દિગ્દર્શન-કલાનાં પાંચ પ્રાણતત્ત્વો

નાટકનો પ્રયોગ સાદર કરવા માટે દિગ્દર્શક પાસે બે તત્ત્વો છે. આ બન્ને તત્ત્વોના લક્ષણો તેણે જાણવા જ જોઈએ. આ બન્ને તત્ત્વો છે—

નટ અને રંગમંચ

(૧) નટ

શરીરની સ્થિતિઓ

પ્રેક્ષકની સામે ઊભલો નટ પાતાની તે સ્થિતિમાથી સપૂર્ણ પીઠ ફેરવી ઊભા રહે તેમા જે અને સ્થિતિઓમા પ્રેક્ષક સાથે જુદા જુદા પ્રકારના સબધ તે સ્થાપી શકે છે તે બતાવે છે કે તેના શરીરની સ્થિતિઓમા અનેક રીતે બદલાતુ એવુ ાકે લક્ષણ છે આ લક્ષણ તેને શક્તિ આપ અને તેને નિર્બળ પણ બનાવે છે શક્તિ અને નિર્બળતા આ બે શબ્દો નટ અને પ્રેક્ષકના સબધમા તથા નટ અને રગમચના સબધમા અને અતે તેની ક્રિયાઓ સબધમા સમજવા જ્યા નટ પ્રેક્ષક સાથે ક્યારે શક્તિવત તથા જોરદાર યા ભારદાર સબધ સ્થાપી શકે છે? નટ રગમચ પર અમુક સ્થાને ઊભો છે તે સ્થાને તે શક્તિમાન કે નબળો દેખાય છે નટની મચના અમુક સ્થાને થયેલી ક્રિયા શક્તિશાલી છે કે નહિ—આ પ્રશ્નો આપણે સતત વિચારવા પડે છે શક્તિવત અને નિર્બળ તે સાધારણ્સાના અર્થમા નથી આ સ્થિતિઓ કેવળ રગમચના સ્થાનોના અર્થો સૂચવે છે એક જ ક્રિયાને સ્ટેજની મધ્યમા, અથવા ઊચે જમણે અને ઊચે ડાબે ફરી જુઓ અને તમને દેખાશે કે મધ્યમા કરેલી ક્રિયા ઘણી શક્તિશાળી છે હવે નાટકમા એક ક્રિયા મધ્યમા ગોઠવાઈ તે ત્યા ઘણી શક્તિશાળી દેખાવાની પણ નાટકનો પ્રવાહ માગ છે કે તે ક્રિયા એટલી બધી શક્તિવત ન દેખાવી જોઈએ અને તેથી તેને ‘ ઉપર જમણી બાજુએ ’ ગોઠવવાથી જ અર્થ વધુ સ્પષ્ટ થશે ને તેમ કરવુ પડે છે આ પ્રમાણે ક્યુ સ્થાન શક્તિ દેનાર છે કે નબળાઈ સૂચવે છે તે વિચારવાનુ રહે છે, અને તે પણ પ્રેક્ષકની આખે જ આ લક્ષણોના મૂલ્યાકન થવા જોઈએ, મચ ઉપર શરીરનુ અમુક સ્થાન પ્રેક્ષકની આખે જ મૂલ્ય પામે છે એ ન જ ભુલાવુ જોઈએ આ કાર્યમા આપણે અત્યારે સપાટી, ઊચીનીચી ભૂમિઓ, માણસની ઊચાઈ, નીચાઈ, કપડાના રગો, કે પ્રકાશ આયોજનના મૂલ્યો કશુ જ ગણતરીમા લેતા નથી

પ્રેક્ષક સામે શરીરની સ્થિતિઓ પાચ પ્રકારની છે —

१ આખી સામે ઘણા જ શક્તિવત

२ પા ભાગ ફરી ગયેના થેાડી ઓછી શક્તિવત

३ અડધી સ્થિતિ વધુ ઓછી શક્તિવત

४ પેાણી ફરેલી સ્થિતિ ઘણી નબળી

५ પીઠ ફરેલી અડધી જેટલી શક્તિવત અને પાથી ઓછી

આ પ્રમાણ એક જ સિદ્ધાંતમાથી ઘટાવ્યુ છે કે આખી સામે સ્થિતિ જ પ્રેક્ષક સાથે બધી રીતે પૂર્ણ સંપર્ક સ્થાપે છે અને તેમાથી ચલિત થતા તેની શક્તિમાન મજબૂત સ્થિતિની માત્રા ઘટતી જવાની

(२) રંગમચ

રંગમચના નવ ભાગ કરવા, જેમા બે રેખાઓ ફૂટલાઈટની રેખા પર પરપેન્ડિક્યુલર દેારી દેારવી—આ રેખા નીચેસ્ટેજથી ઉપરસ્ટેજ તરફ જતી હેાવી જોઈએ બન્ને રેખા એકબીજાથી સમાન અતરે હેાવી જોઈએ આ ભાગેા જમણી R

મધ્ય C

ડાબી L નરના R C L ગણવા

(પ્રેક્ષકના નહિ જ)

ભાગેામા મધ્ય વધારેમા વધારે શક્તિમાન, જમણુ ઓાછુ શક્તિમાન

	ઉપર સ્ટેજ	ઉપર મધ્ય	ઉપર ડાબુ	
R	નીચે જમણુ	નીચે મધ્ય	નીચે ડાબુ	L
		R		

અને ગણુ વધારેમા વધારે નબળુ ખાનુ છે, તે નીચેત્ર ૮ અને ઉપર સ્ટેજ વચ્ચે મધ્યમા રખા દોરીએ તો આખા સ્ટેજના ૭ ભાગ બને. દરેકના નામો આપી શકાય આમ સ્ટેજના ૭ ભાગ પાડી એક પાત્રને ઊભા રાખી જુઓ એટલે કયા ભાગ કેવા છે તે આપોઆપ સમજાઈ જશે તેનો નીચ પ્રમાણે શક્તિવત ભાગાનો ક્રમ ગાઠવી શકાય

DC—નીચે મધ્ય—વધારેમા વધાર શકિતમાન

UC—ઉપર મધ્ય—ઘટતી જતી શક્તિ

DR—નીચે જમણી— ”

DL—નીચે ડાબુ—વધુ ”

UR—ઉપર જમણુ } અત્યત
UL—ઉપર ડાબુ } નબળા ખૂણા

આ ઉપરથી કોઈ નેય પ્રશ્ન થશે કે સ્ટેજની જમણી બાજુને કેમ વધારે શક્તિવત મનાય છે અને ડાબીને કેમ નહિ? વર્ષોથી આ પ્રશ્ન ચર્ચાઈ રહ્યો છે અને અનેક જુદા જુદા તબક્કાઓમા કોઈ પણ કારણો સમજ્યા વિના કલાકારો—નટો સ્ટેજની જમણી બાજુને શક્તિવત ગણતા રહ્યા છે આપણને ડાબીથી જમણી બાજુ વાચવાની ટેવ છે તેથી હશે એમ પણ ઘણા માને છે (પ્રેક્ષકની ડાબી તે સ્ટેજની જમણી બાજુ) વળી પડદો ઊપડે ત્યાર અથવા બીજા પ્રસગોમા પણ જન આધારણ ડાબી બાજુને (સ્ટેજની જમણી) મહત્ત્વ આપતા હોય છે

પણ ચાઈનીઝ થિયેટરમા સ્ટેજની ડાબી બાજુને મહત્ત્વ અપાય છે તેમનો રાજા તે બાજુએ બેસે, વગેરે

કારણ સમજાી શકાતા નથી પણ **પરપરાથી** સ્ટેજની જમણી બાજુ શક્તિવત રહી છે જ અને ઘણુંચાર પાત્રોના જુમનામા સ્ટેજની જમણી બાજુએ મુખ્ય પાત્ર રહે તો બીજા પર સરસાઈ ભોગવતો હોય છે

૩ ભૂમિઓ (Areas) —ફૂટનાઈને સમાતર લીટીઓ પાડો આ દરેક લીટી તે ભૂમિકા છે સામસામે એક જ ભૂમિકા પર ઊભેલાનટોનુ મહત્ત્વ સરખુ ઉપરની ૨ નટોને ખસેડો અને તેમનુ મહત્ત્વ બદલાઈ જવાનુ આ ભૂમિકાઓનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ હોવો જોઈએ અને નટોએ સ્ટેજ પરના પોતાના સ્થાનો સમજવા ભૂમિકાઓ વિષે જાણવુ જ જોઈએ અનુભવે આ સૂક્ષ્મ દષ્ટિ આવે છે જ

૪ સપાટીઓ (Levels) —સપાટીઓ એટલે સ્ટેજની ભૂમિ પરથી નટોની ઊંચાઈ

જમીન પર સૂતેલાની સ્થિતિ નરમામા નબળી તેનાથી વધુ શક્તિશાળી સ્ટેજ પર બેઠેલાની, ત્યારપછી ખુરશી પર બેઠેલા ત્યારપછી ખુરશીના હાથા પર બેઠેલા, ઊભેલા એક પગથિયે ઊભેલા બે પગથિયે ઊભેલા, વગેરે ત્યાથી એક દાદર પર કે પ્લેટફોર્મ પર જેમ પાત્રનુ ઊભા રહેવાનુ સ્થાન ઊચુ તેમ તે વધુ શક્તિમાન આમા કેટલાક અપવાદો થાય છે જ, જેમ કે જમીન પર બેઠેલો નટ અને પાસે પાચ છ ઊભેલા નટો હોય ત્યારે જમીન પર બેઠેલાનુ સ્થાન ઘણુ શક્તિવત લાગવાનુ !

આમ નટો મચ, ભૂમિકાઓ અને સપાટીઓની અગત્ય સમજવાથી જેને કમ્પોઝિશન (Composition)—સ્થાનસ્થિતિ—રચનાઓ કહેવામા આવે છે તે સમજવુ સરળ બની જશે

સ્થાન સ્થિતિ રચના—(Composition)

નટોના (ઊભા રહેવાના વગેરે) સ્થાનો તથા નટોની સ્થિતિઓ (ઊભા રહેતા બેસતા વગેર) જે આકાર સ્વરૂપ અને ભાત પકડે છે તેને Composition (સ્થાન સ્થિતિ રચના) કહેવાય

આ રચના પોતે અર્થ નથી પણ આની રચનાઓ ભાવ વ્યક્ત કરે છે ભાવના ગુણ લક્ષણ વિશે ઘણુ કહી શકે અને તે પણ રગ રેખા,

જસ્થો (સમુચ્ચય) અને સ્વરૂપ દ્વારા પ્રગટ કર તેથી આની રચના તો એક વિધાન પ્રસગ છ આની રચના પ્યાત— સિયાર—ે વાર્તા નથી

મહત્ત્વ, ભિન્નતા, અનુક્રમ, અને સમતુલાનો ઉપયોગ કરી નટોની રચના સ્ટેજ પર ગોઠવવામા આવે (અને તે પણ સ્પષ્ટતા તથા સુદર દશ્યમયતા પ્રાપ્ત કરવા) તે રચના કહેવાય નટોના સ્થાન–સ્થિતિ વડે તે ગોઠવાય તેથી સ્થાન સ્થિતિ રચના કહીએ

આની રચનામા 'મહત્ત્વ' ક્યા, કોને અપાય તે વિચારીએ નટો ઊભા હોય ત્યારે પાત્રોના જૂથમા એક બે મહત્ત્વના હોય છે તેથી દિગ્દર્શકનુ કામ એ બની રહે છે કે બધા પ્રેક્ષકોની નજર ચોટી જાય એવી એક બે મહત્ત્વની વ્યક્તિ તારવવી પાત્રની તથા તેની ઉક્તિઓની અગત્ય આ તત્ત્વનુ નિર્માણ કર છે કોઈ સારા દશ્યમા મહત્ત્વનો નટ દેખાવો જોઈએ અને સ્પષ્ટ રીતે સભળાવો જોઈએ આની રચનાએ આ તત્ત્વ ઉપસાવવુ જોઈએ જેથી શ્રાવ્ય તત્ત્વને દશ્ય તત્ત્વનો ટેકો મળે અને મહત્ત્વ મળે પોતાના નટોમા સ્પષ્ટ બોલનારને મહત્ત્વ મળે તે જોવાનુ કામ દિગ્દર્શકનુ છે, અને જો સ્થાન મહત્ત્વ દશ્ય દષ્ટિએ, ગોઠવવાનુ હોય તો એ વાર વાર દશ્યવાર બદલાતુ રહેવાનુ જ મહત્ત્વ આપવા એક જ પદ્ધતિ નથી પણ દિગ્દર્શકે નવા નવા રસ્તા શોધવા રહ્યા તેથી તેણે સ્ટેજ પર સ્થાન સ્થિતિ રચનાઓ બદલ્યા જ કરવાની રહેશે અને મહત્ત્વને મહત્ત્વ અને ગૌણને ગૌણ સ્થાન આપવાના રહેશે જો દસપદર નટોનો જમેલો એકત્ર થઈ જાય તો તેમા મુખ્ય પાત્ર કઈ રીતે મહત્ત્વના બનાવી છૂટા પાડી આપવા આ પ્રશ્ન દિગ્દર્શક સામે આવે છે ટૂકામા 'મહત્ત્વ' કેવી રીતે સ્થપાય ?

૧ શરીરના સ્થાનો દ્વારા—

૨ મચના ભાગો દ્વારા—

૩ ભૂમિકાઓ દ્વારા—

૪ સપાટીઓ દ્વારા—

૫ વિરોધ દ્વારા

૧ શરીરના સ્થાનોમાં આખું સામું શરીર વધારેમાં વધારે શક્તિવંત છે જુદી જુદી સ્થિતિઓમાં ઊભેલા લોકોમાં પ્રેક્ષક સામેની સ્થિતિમાં ઊભેલો નટ વધાર મહત્ત્વ પામે છે વાસ્તવદર્શી નાટકોમાં આ પ્રમાણે મહત્ત્વ મેળવવું અઘરું થઈ પડે છે કારણ કે નટો પ્રેક્ષકોથી વિમુખ નથી રહી શકતા

૨ સ્ટેજના વિભાગો દ્વારા જો બીજા નટોના ઊભા રહેવાના સ્થાનોનું જ સામાન્ય હોય તો કેન્દ્રના સ્થાન પર ઊભેલો નટ મહત્ત્વ ખેંચી જાય છે જ

૩ ભૂમિકાઓ દ્વારા જો બધા નટોની શરીરની સ્થિતિઓ સરખી હોય તો નીચેની ભૂમિકા પર ઊભેલા નટો મહત્ત્વ લઈ જાય છે જ

૪ સામાન્ય દૃશ્યરેખાથી ઊંચો ઊભેલો માણસ નજર ખેંચવાનો જ જો બધા બેઠા હોય તેમ એક ઊભો રહે તો ઊભો રહેનાર નટ ધ્યાન ખેંચવાનો

૫ વિરોધાત્મક સ્થાનો દ્વારા બાકીના નટોથી ઊલટી સ્થિતિ— સ્થાનમાં ઊભેલો નટ મહત્ત્વ પામવાનો દા ત પાચ નટોના ટોળામાં ચાર ૪૫° ખૂણે ઊભા રહે અને એકને ૧૩૫°ના ખૂણે ઊભો રાખો તો ચારમાં આ ૧૩૫°વાળો મહત્ત્વ પામવાનો (જો કે ૧૩૫°ની સ્થિતિ નબળી સ્થિતિ છે)

મહત્ત્વમાં વૈવિધ્ય

'સ્થાન સ્થિતિ રચના' સ્ટેજ પર નટના કાર્યમાં સુંદરતા સ્થાપે છે આ 'રચના'ના તત્ત્વમાં વૈવિધ્ય કેવું હોય તે વિચારીએ

'મહત્ત્વ'પ્રદાનના તત્ત્વો શરીર-સ્થિતિ વિભાગો, ભૂમિકાઓ, સપાટીઓ, દિગામાન (Space), પુનરાવર્તન અને કેન્દ્રદષ્ટિ (Focus) છે

વૈવિધ્ય વિનાનું જે કાંઈ હોય તે એકરાગી લાગવાનું અને વૈવિધ્ય તો 'રચના' તત્ત્વમાં જ વધુમાં વધુ આવી શકે.

મહત્ત્વપ્રદાન કરતા આગ તત્ત્વોમાં શરીર-સ્થિતિ, વિભાગો, ભૂમિકાઓ અને સપાટીઓમાં અનેક રીતે વૈવિધ્ય લાવી શકાય.

શરીરસ્થિતિમાં વૈવિધ્ય

શરીરની આઠ સ્થિતિઓ શક્ય છે. છતાં જો બધા પ્રેક્ષક સામે જ ઊભા રહે તો તદ્દન નિરસ લાગવાનું એક એક પાત્રને જેટલી જુદી જુદી સ્થિતિઓ અપાય તેટલી આપવી, અને જેટલા પ્રકારની સ્થિતિઓ વપરાય તેટલી દરેક દશ્યમાં વાપરવી.

રંગમંચ વિભાગોમાં વૈવિધ્ય

વૈવિધ્ય મેળવવા માટે સ્ટેજના વિભાગોનો દરરવાર ઉપયોગ કરતા જવું એ જ એક સાચો રસ્તો છે. અથવા જુદા જુદા દશ્યોમાં જુદા જુદા વિભાગો વાપરવા. કુલ દશ્યો કેટલા અને તે માટે કેટલા વિભાગો કેટલી વાર વપરાશે તે નક્કી કરવાનું રહે છે. આ દશ્યો તો પાત્રપ્રવેશ—અને ગમન વચ્ચેનું દશ્ય છે.

આમ સ્ટેજ વિભાગો નક્કી કરી પાત્રોને દશ્યવાર છમાથી જે આપવા હોય તે વિભાગો આપવા અને ત્યાં જ દશ્ય ભજવવાથી નટોના અંગોમાં સ્થિરતા રહે છે તથા સ્થાનો ચોક્કસ બને છે.

પરંતુ આમ જુદા જુદા વિભાગો ઉપરાંત દરેક વિભાગમાં ફર્નિચર વગેરે મૂકવાથી ઊઠવાબેસવાનું વૈવિધ્ય ઘણું મળી જાય છે અને તેથી નટોમાં મહત્ત્વ આપવાનું સુગમ બને છે.

માનો ' એક પાત્રને ખુરશીમા બેસી રહેવાનુ છે અને તેની સાથે બીજા ત્રણ પાત્રો છે તો—હવે આપણે ખુરશીનુ પાત્ર અનેક જુદી જુદી સ્થિતિઓ ખુરશીમા લે અને રંગભૂમા તેને માટે મુકરર થયેલ સ્થાન સાચવે બાકી પાત્રો જુદી જુદી ભૂમિકાઓ, સપાટીઓનો અને વિભાગોનો ઉપયોગ કરે અને સબંધ યો સાચવે

જુદા જુદા વિભાગો ઉપરાત ફર્નિચર ગોઠવણીના વિવિધ પ્રકારો ઉપયોગમા લેવાય તો ઘણુ વૈવિધ્ય મળશે તે આપણે ઉપર જોયુ આ પ્રમાણે ફર્નિચરની ગોઠવણીમાથી દરેક પ્રકારની (અભિનય રચનાની) જગાઓ સ્થાનો નક્કી કરી શકાય છે આ સ્થાનો, વિભાગો તથા સપાટીઓનો બરાબર ઉપયોગ વિચારાય તો સારો દિગ્દર્શક અમુક સ્થાનો પહેલા અંક માટે, તો અમુક બીજા માટે અને અમુક વળી ત્રીજા અંક માટે વાપરશે વિભાગો ને ફર્નિચરના એકમો ગોઠવી તેમનો સચવાય સાચવી યોગ્ય ક્રમે ઉપયોગમા લેવાય તો નાટક ખૂબ દીપી ઊઠે

ભૂમિકાઓમા વૈવિધ્ય

રંગભૂનો દિશા ત્રણ તેથી અગત્યનુ છે ઊંડાઈના ત્રીજા દિશાનો ઉપયોગ થાય વસ્તુઓ અને દશ્યો ત્રણ દિશામાન ચાળા હોય છે રંગ ઉપર નટો નાના મોટા ઝૂમખાઓમા ઊભા રહે ત્યારે જુદી જુદી ભૂમિકાઓમા ઊભા રહે તો વધુ અસરકારક બને એક લાઈનમા બધા આગળ નિશાળિયા માફક મુખપાઠ બોલી જાય તે જોવુ કંટાળાજનક જ છે નટો ગાગુ જાણે કેમ મચ ઉપર સીધી લીટીમા વારવાર આવી જતા જણાય છે તેમને તારવા પર છે તેનો સરલ રસ્તો એ છે કે —(૧) નટોના અનવસ્થિત ઝૂમખા બનાવવા, (૨) નીચે રંગ ઉપર મધ્યમા ઊંચે ખૂણે એમ જુદી જુદી ભૂમિકાઓ વાપરવી આમ ત્રણ દિશામાન લાવવાથી રચનામા ઊંડાણ, વૈવિધ્યવૃદ્ધિ અને સ્વરૂપમા નવો જીવન ચમકવા લાગશે

સપાટીઓમાં વૈવિધ્ય

એક ખંડમાં જમીન, ખુરશી, ખુરશીના હાથાથી તે મેડીનો દાદર, પ્રવેશદ્વારના પગથિયા એમ અનેક સપાટીઓ પર નજર કરો, એટલે તેમના ઉપયોગ કરવાનું આપોઆપ સૂઝી આવશે.

મહત્ત્વપ્રદાનના બીજા માર્ગો

(૧) દિશામાં (૨) પુનરાવર્તનમાં —

કોઈ પાત્રની આજુબાજુનું દિશામાન તેને અપાર મહત્ત્વ આપી શકે છે. એક પાત્રને બીજા કે બીજા પાત્રથી દિશામાનની મદદથી છૂટા પાડો એટલે આપોઆપ તમને તે પાત્રોને કેવું મહત્ત્વ મળે છે તે સમજાશે. દિશાભેદ પાળવાથી થતું મહત્ત્વપ્રદાન કાળજીપૂર્વક યોજવું.

એક વ્યક્તિ પાછળ પુનરાવર્તનમાં બીજી વ્યક્તિ તેની પાસે ઊભી રહે તો આગળની વ્યક્તિને મહત્ત્વ મળે છે. જેમ જેમ પાછળની વ્યક્તિઓની સંખ્યા વધારો તેમ તેમ આગલી વ્યક્તિનું મહત્ત્વ વધી જાય છે. જો રાજા ઊંચી બેઠકવાળી ખુરશી પર બેઠો હોય તો મહત્ત્વ વધી જાય— બેઠકની સીધી ઊંચી રેખાઓથી. તેની પાછળ જેટલા વધારે માણસો તેટલું તેનું મહત્ત્વ. ટૂંકામાં જે વસ્તુ મહત્ત્વ વધારનાર બને તેનું પુનરાવર્તન મદદ કરે છે. એક ખુરશી પાસે ઊભેલ નરનું મહત્ત્વ ખુરશી અને નરની સીધી રેખાની સરખામણીમાંથી જ આવે છે. બારણાં અને ઊંચા થાંભલા પાસે ઊભેલા પાત્રો સીધી રેખાની સરખામણી તથા વિરોધમાંથી જ પાત્રોને મહત્ત્વ સાંપડે છે. સોફા પર પડેલું એક પાત્ર અને પડખે ઊભેલા ત્રણચાર પાત્રો લો. આપોઆપ સૂતેલા પાત્રને મહત્ત્વ મળે છે.

જો આપણે એક નટ પાછળ બીજો, તેની પાછળ ત્રીજો એમ જુદી જુદી સપાટી પર નટો મૂકીએ તો એકબીજા સાથે સંધાનરેખા સાધે છે અને અંતે આપણી નજર પાંચમી આકૃતિપર આવે છે.

ગમે તે દિશામા ગોઠવી જુઓ, મહત્ત્વ તો બને છેડાની વ્યક્તિ પર જ પડે છે તેમાયે જે ત્રિકોણ છે તેને છેડે એ વ્યક્તિ આવે છે તેથી મહત્ત્વ મળે છે આ મધ્યબિન્દુ દૃષ્ટિ છે—Focus છે આખી રચના એક વ્યક્તિને Focus કરવા થઈ છે ફોકસને મદદરૂપ થવા પાત્રોના હાથથી દિશા બતાવાય અથવા પગથી કે માથાના વળાંકથી વાસ્તવવાદી નાટકોમા ય હાથની આગળીથી થતુ સૂચન એક ત્રિકોણના મથાળાને મહત્ત્વમા લાવી મૂકે છે આ તો પાત્રોદ્વારા, કે હાથદ્વારા, પગદ્વારા કે આગળીદ્વારા મેળવેલ મહત્ત્વપ્રદાન થયુ

બીજો એક દાખલો લો—રસ્તે ઊભેલો એક માણસ ઊચે જોયા કરે છે તે જોઈ બીજા ઊભા રહે છે અને બધા સાથે તે દિશા તરફ જુએ છે આથી એ બિંદુ તરફ પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિ પણ વળે છે આ કાલ્પનિક દૃષ્ટિરેખાઓ થઈ પણ આ પદ્ધતિ ઘણી સરળ છે તેથી સાચવીને વાપરવી આ દૃષ્ટિથી સધાતી કાલ્પનિક રેખા છે

જે બિંદુ પર નજર સ્થિર થાય તે બિંદુ સ્ટેજ ઉપર હોય તો અભિનયન મહત્ત્વ પામે છે જ યા તો કાઈ પડી ગયેલી ઝીણી વસ્તુ પ્રતિ કે મરેલ જીવ તરફ આખો સધાય તો

બે પાત્રો નાના પાન પર ન ઊભા રહે કે તેણે એ જ મહત્ત્વપ્રદાનનો રસ્તો નથી બીજા રસ્તા આપણે ઉપર વિચારી ગયા અર્ધગોળાકારમા પાત્રો ઊભા રહે અને આ અર્ધગોળાકારમા એક પાત્ર નીચે બેસે ઘૂટણ પર પડે તોપણ આ અર્ધગોળાકારની રચના મહત્ત્વપ્રદાન કરશે આ અર્ધગોળાકારની જે રેખા પડે છે તે અને બધાની દૃષ્ટિરેખા—બને સાથે મળી મહત્ત્વપ્રદાન કરશે

બે રીતીઓ એક બિંદુ તરફ વળે અને ત્રિકોણ થાય તેમા તેના ઉપલા બિંદુએ મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે રંગમચ પર આ ત્રિકોણરચના વારવાર કરી શકાય છે પણ વાસ્તવવાદી નાટકોમા તેનો ઉપયોગ આકરો અને કટાળા ભર્યો લાગશે

અતિ મહત્ત્વ મળે ન ખોટું, કમ મહત્ત્વ તે પણ ખોટું નાટકમાં જેમ બોલે છે, ન બોલે છે, નૃત્ય, ને તેનું મહત્ત્વ તે શોધવું જ જોઈએ અને પ્રેક્ષક આમ સ્પષ્ટ થવું જ જોઈએ

ત્રિકોણ-રચનાના વધારે પડતો કંટાળાજનક ઉપયોગ ન થાય તે માટે ત્રિકોણ આચરીને નવીન રચના કેમ કરવી તે જાણી લેવું જોઈએ જ ત્રિકોણના આકાર કડક સ્વરૂપ છુપાવવા નીચેના રસ્તા લઈ શકાય —

૧ ત્રિકોણોનું કદ વધઘટ કરો દરેક દશ્યમાં અને દશ્યોમાં

૨ ત્રિકોણનું સ્વરૂપ બદલો મથાળાના ખૂણાની Degrees બદલો, જુદી જુદી જાતના ત્રિકોણો વાપરો

૩ નીચે જમણી અને નીચે ડાબી બાજુએ ત્રિકોણો ગોઠવવાથી મહત્ત્વપ્રદાન બદલાઈ જાય છે

૪ આ ત્રિકોણોનો ફૂટલાઈટની રેખા સાથે સંબંધ બદલવાથી મહત્ત્વપ્રદાન બદલાઈ જાય છે

૫ ત્રિકોણની બાજુઓ વધુ નટો હોય તો ઘણી નાનીમોટી જુદી જુદી કદની કરી શકાય

૬ પાત્રરેખાઓ વચ્ચે દિશા બદલતા રહો

૭ નટોના માથા પર પ્રાપ્ત થતી સપાટીઓ બદલતા રહો એક ઊભો, બીજો ઘૂંટણ પર, ત્રીજો ખુરશી પર, ચોથો ઊભો રહે તો સપાટીઓમાં વૈવિધ્ય આવવાનું

૮ મુખ્ય રચનાની પૂર્તિરૂપ નાની નાની રચનાઓ પણ કરી શકાય જેમ કે એક ત્રિકોણ મુખ્ય છે. તો તેને મદદકર્તા ઉપ-સ્ટેજના બીજા પાત્રોના નાના ત્રિકોણો ઘણું વૈવિધ્ય અને સુંદરતા લાવે છે

ત્રિકોણની એવી મદદકર્તા પેટારચનાઓ હોય તો તે પ્રેક્ષકોને ચારે બાજુએ ન દેખાય તોપણ તેમનું સૂચન માત્ર ઊંડાણનું ચિત્ર સર્જશે.

સીધી મધ્યવર્તી દૃષ્ટિ ઉપરાંત

૧ વાસ્તવિક રેખા.

૨ દૃષ્ટિરેખા.

૩ ત્રિકોણો અને તેના જુદા જુદા રૂપો

૪ (Counter Focus).—એટલે વિરોધી મધ્ય દૃષ્ટિ પણ મદદકર્તા બને છે

૫ (Counter Focus)·—ત્રિકોણને શક્તિ આપે છે અને વૈવિધ્ય આપે છે.

દા. ત. :—સ્ટેજના એક ભાગમા નીચે જમણીમા એક પાત્ર પર ચાર પાત્રોની નજર કેન્દ્રિત છે આ પછી સ્ટેજના સામેના ઉપરના ખૂણામા ત્રણ પાત્રો અંદર અંદર ત્રિકોણમા ઊભા રહે તો આ નીચે જમણી બાજુએ થયેલ મધ્યવર્તી દૃષ્ટિનુ Focusનું ઉપર ડાબે ખૂણે થયેલું પ્રતિ-મધ્યવર્તી દૃષ્ટિ—Counter Focus થશે. આ Counter Focus તે પાત્રોના શરીરની સમાન સ્થિતિઓમાથી જે રેખા પડે છે તેથી વિરોધી રેખા છે આમ શરીરની સ્થિતિની રેખાની જેમ દશ્ય-રેખા હોય તો તેનુ પણ Counter Focus થઈ શકે. પ્રાન્તરાગમા પાચ વ્યક્તિઓ સ્ટેજ બહાર થતો સૂર્યોદય બતાવે અને એક ચંદ્ર અસ્ત થતો ઊલટી દિશામા બતાવે આ Counter Focusના દાખલો થયા.

આ ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે કે પાત્રને મહત્ત્વપ્રદાન—૧. શરીરની સ્થિતિઓથી, ૨. વિભાગો દ્વારા, ૩. ભૂમિકાઓથી, ૪. સપાટીઓથી, ૫. દિશા, ૬. પુનરાવર્તનથી અને ૭. મધ્યેન્દ્ર દૃષ્ટિ. તે ઉપરાત આપણે મધ્યેન્દ્ર દૃષ્ટિને ત્રિકોણનું કદ, આકાર, ત્રિકોણના ઉપયા

ખૂણાનુ સ્થાન અથવા નિશાણને જુદી જુદી રીતે ગોઠવી મેળવી શકીશુ અથવા તો દિશામાન બદલતા નહી, સીધી લીટીમા તે પાત્રોને જુદી જુદી નપાટીઓ મૂકી નિ ાણો રચવા અથવા તો માઉન્ટર ફેકસ્ત કરીને પણ પાત્રને મહત્ત્વ આપી શકાય

મહત્ત્વના પ્રદાનના પ્રકારો

એક વ્યક્તિને મહત્ત્વપ્રદાન આપવુ હોય તો શુ કરવુ તે જાણ્યુ પણ બધુ વ્યક્તિઓને દશ્યમા મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનુ હોય તો શુ કરવુ ?

૧ સીધુ—અપરોક્ષ મહત્ત્વપ્રદાન

૨ બેને મહત્ત્વપ્રદાન

૩ જુદા જુદા પ્રકારોનુ મહત્ત્વ

૪ ગૌણ મહત્ત્વ

૧ સીધુ—અપરોક્ષ મહત્ત્વ—વિરે વિચારી લીધુ જેમા એક પાત્રને મહત્ત્વપ્રદાન કેમ કરવુ

૨ બે પાત્રોને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાની આવશ્યકતા એક દશ્યમા બે સરખા પાત્રો આવે ત્યારે ઊભી થાય છે અથવા તો એક દશ્યમા ભાગીદારી કરતા પાત્રો હોય ત્યારે આ પ્રશ્ન ઊભો થાય છે જ્યારે એક પાત્રની સામે બીજુ પાત્ર સમાન કક્ષાનુ પણ વિરોધાત્મક હોય ત્યારે બે પાત્રોને એક ભૂમિકામા મૂકવા પડે છે

આવા બે દ્વન્દ્વાત્મક પાત્રો સાથે બે ત્રણ તટસ્થ પાત્રો હોય ત્યારે તેમને 'ઉપર સ્ટેજ' પર આ બે પાત્રોની મધ્યમા ગોઠવવા પડે છે યા તો તટસ્થ પાત્રોની ગોઠવણીના બે છેડે આ બે વિરોધી પાત્રો ગોઠવવા પડે અને થોડુક દિશામાન ભેદ કરી તટસ્થ પાત્રોના ઝુડને અલગ નાખવુ પડે છે

ત્રણ જ પાત્રો હોય જેમાં બે વિરોધી અને એક તટસ્થ તો તટસ્થને સ્ટેજના જમણા કે ડાબા ખૂણા પર ખેંચી જવાથી મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે.

આમ બે પાત્રોને મહત્ત્વ આપવાની રીત થઈ પણ ઘણી વાર લેખકો એકાદ પાત્રને શરૂ શરૂમાં મહત્ત્વ આપી નાટકના વિકાસમાં તેમને અદ્દર મૂકી દે છે અને તેમને એકાદું વાક્ય અપાતું હોય છે. આવા પાત્રને લેખકે ઉપેક્ષ્યું હોય પણ દિગ્દર્શકે તેને મુખ્ય પાત્ર પાસે સ્થાન—સ્થિતિ આપવાં જ જેથી ભજવાઈ ગયેલા દશ્યનું મહત્ત્વ સંધાનમાં રહે; પણ આવા પાત્રને ખાસ કાંઈ મનોભાવસંયોજન ન હોય તો તેને ઉપર-સ્ટેજના મધ્ય ભાગ પાસે રાખવું શક્ય બને છે.

૩ જુદા જુદા પ્રકારોનું મહત્ત્વ ઘણાં બધાં પાત્રો એકઠાં થઈ જાય છે. ત્યારે ઘણા બધાં પાત્રોનાં ઝૂમખાં પાડી નાખવાં પડે અને આ ઝૂમખાંઓને તથા તેમાંનાં મુખ્ય પાત્રોને મહત્ત્વપ્રદાન કરવું એ ઘણું દુષ્કર કાર્ય છે. જો આવું દશ્ય સાતઆઠ કુટુંબીજનોનું કે સમાન મિત્રોનું કે લશ્કરી સૈનિકોનું કે એવું કોઈ હોય અને તેમાં દરેક પાત્રને કોઈ ને કોઈ ચર્ચા કરવાની હોય અને દશ્યમાં ભાગીદારી નાખવાની હોય ત્યારે તેમની રચના એવી રીતે થવી જોઈએ કે જેથી પ્રેક્ષકનું ધ્યાન એક પછી એક પાત્ર પર જાય.

૪ ગૌણ :—ગૌણ પાત્રોને કેમ ગોઠવવાં અને તેમને તથા તેમના દ્વારા મુખ્ય પાત્રોને કેવી રીતે મહત્ત્વ મળે તે અભ્યાસથી જાણી લેવું જોઈએ. કેટલીક વખત તો આ ગૌણ પાત્રો કેટલાંક દશ્યો સુધી ગૌણ રહે છે પણ અમુક દશ્યોમાં ગૌણ સ્થાનમાંથી નીકળી સ્ટેજ પર અગત્ય—મહત્ત્વ પામે છે. કેટલીક વખત નાટકનાં નાયકનાયિકા અમુક દશ્યોમાં બોલવાનું ઓછું હોય તેથી ગૌણત્વ પામતાં હોય છે, પાત્રોનાં સ્થાન-

સ્થિતિ રચના જ આ મુશ્કેલીઓ ઉકેલી શકે છે. નાટકોમાં કેટલાંક તત્ત્વો જેવી કે વીંટી, ખુરશી બારી, રીવોલ્વર, મૂર્તિ—પણ આપણે માટે ગૌણ છતા મહત્ત્વપ્રદાન માગતાં હોય છે, અને તેમની ઉપેક્ષા ન જ કરાય.

નેપથ્યે મહત્ત્વપ્રદાન

બારીમાથી નજર કરી જાહેર કરે કે ફલાણા ફલાણા આવી રહ્યા છે. આ નેપથ્યે રહેલ પાત્રને મહત્ત્વ આપવાની રીત છે. તેવી જ રીતે નેપથ્યે રમખાણ, લડાઈ, અકસ્માત, વરઘોડો, સરઘસ, સવારી વગેરે પણ આ રીતે જ મહત્ત્વ પામે છે. નેપથ્યે થતી ઘટનાઓ આ રીતે પ્રેક્ષકની દૃષ્ટિકેન્દ્રમાં આવે છે.

રામદેવમાં બારી બહાર પુલ, ત્યાં દોડતા ઘોડા, પુલ નીચે વમળમાં વહેતા પાણી બારીમાથી બતાવવામાં આવે છે. શરૂમાં બારીનું મહત્ત્વ લાગે છે પણ ધીરે ધીરે બારીબહાર થતી ઘટનાને જ મહત્ત્વ મળે છે. આવી બારી મધ્યમાં મૂકવાને બદલે જમણી-ડાબી બાજુએ મુકાય તો સારું જેથી કલ્પનાને વેગ મળે છે. સ્ટેજની મધ્યમાં બારી મૂકવાથી પછવાડે ચીતરેલો પડદો પ્રેક્ષકો જુએ છે તો કલ્પના જન્મતી નથી અને તેથી મનોભાવ ધારીએ તેટલા આવેગમાં જાગ્રત થતો નથી. બારીની બહાર જે દિશામાં બનાવ બનતો હોય તેનાથી સામી બાજુએ સ્ટેજ પર પાત્ર ઊભાં રાખવાથી દૃષ્ટિરેખા સંધાન બરાબર થાય છે અને મહત્ત્વ સ્થપાય છે.

જૂનાં નાટકોમાં નેપથ્યે થતી વસ્તુઓના લાંબાં વર્ણનો આવતાં. આજે એ બધું દશ્યરચનામાં લવાતું હોય તો આંખને તૃપ્તિ મળતાં પ્રેક્ષકો લાંબાં વર્ણનો સાંભળવા માગતાં નથી આવા વર્ણનો ઘણા કાપી નાખવા એ આધુનિક દૃષ્ટિએ હિતાવહ છે અને તેમાંથી આવશ્યક સૂચનો જ રાખવાં. જો લેખકે વાતાવરણનું વર્ણન ન કર્યું હોય તો દિગ્દર્શકે એવું વાતાવરણ સ્થાપવું. નાટકના ફલોદ્દેશની સિદ્ધિ માટે વાતાવરણ આવશ્યક છે જ.

પ્રવેશ કરતાં પાત્રો સ્થાપવાં

કેટલાંક પાત્રોની પ્રવેશક્રિયાને સ્થાપવાથી ખુદ પાત્રને સ્થાપવામા ઘણી મદદ મળે છે. એક સર્વસામાન્ય નિયમ એ છે કે દરેક પાત્રે પ્રેક્ષકની નજરમાં આવે તેવી રીતે જ, સ્પષ્ટ રીતે, પ્રવેશ કરવો. દેખાય તેવી રીતનો પાત્રપ્રવેશ—ઘણી વેળા અવાજ સાથે કે મૌન વિરામ દ્વારા પણ કરવામાં આવે છે. જેવું પાત્ર તેવી તેની મનની અવસ્થા તેવા તેના પ્રવેશ-પ્રકારો.

૧ સીડીથી નીચે ઊતરતાં પહેલાં પળેક થોભી પછી એકાદું વાક્ય બોલી આગળ આવવું.

૨ સીડી પરથી ચારપાચ પાત્રો એવી રીતે ઊતરે કે મુખ્ય પાત્રની આસપાસ વીંટળાઈ આવે.

૩ નાનું પાત્ર પ્રથમ આવે: દ્વાર ભણી જુએ અને પછી મોટું પાત્ર પ્રવેશે.

૪ નોકર જેવું કોઈ આવે—સ્થિર ઊભો રહે અને મુખ્ય પાત્ર પ્રવેશે.

૫ સ્ટેજ પર પાત્રો દ્વાર તરફ જોતાં નથી. ત્યાં પાત્ર પ્રવેશે પછી તરત જ બધાં પાત્રો તેના તરફ જુએ.

૬ એક પછી એક એમ કેટલાક માણસો સ્ટેજ પર તાલબદ્ધ આવે અને પોતાનાં સ્થાનો પર ઊભા રહે—છેલ્લો માણસ આવે અને તરત જ મુખ્ય પાત્ર આવે.

૭ બારણે ટકોરા—મૌન—પ્રવેશ.

૮ નેપથ્યે બોલવું અને પ્રવેશ.

૯ બહાર મોટરનો અવાજ—થોડી ગરબડ પછી ધમાલ અને પછી પાત્રપ્રવેશ.

૧૦ પાછળની બારીએથી પસાર થઈ પાત્ર થોડી વાર પછી મુખ્ય બારણે આવે.

૧૧ એક પાત્ર બીજાના પગલાનો અવાજ સાંભળે, બીજાને બોલાવે અને પાત્ર પ્રવેશે.

૧૨ ઘણી ધમાલિયા વાતચીત અને મુખ્ય પાત્રનો પ્રવેશ. ધમાલ બંધઃ પાત્રનું મહત્ત્વપ્રદાન

૧૩ વાતચીતમા અટકો—દ્વાર તરફ જુઓ—કોઈ નો પ્રવેશ—વાત આગળ ચાલુ રાખે.

૧૪ બહારથી સત્તાવાહી અવાજો કરી પ્રવેશ.

જે પ્રવેશ ગણેતા મુજમનો ન હોય તેમા મહત્ત્વ સ્થપાય છે જ. અદૃશ્ય તત્ત્વોનો પ્રવેશ—ભૂતનો—પ્રવેશ આત્મતત્ત્વોનો પ્રવેશ—આ બધું મહત્ત્વ આપે છે જ આમ પ્રવેશ—ગમન સ્થાપવાના અનેક રસ્તા છે અને સારા દિગ્દર્શકો નટના નહિ પણ પાત્રના (મનોભાવ પ્રમાણે) પ્રવેશ ગોઠવવા ઘણું ધ્યાન આપે છે.

મહત્ત્વપ્રદાનમાં કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દા

આધુનિક નાટકોમા જમવાના—નાસ્તાનાં દૃશ્યો આવે છે. તેમાં ગોળ મેજ વાપરવુ અને તેના પર પૂર્વપશ્ચિમ ઉત્તરદક્ષિણ બેસાડવાને બદલે નૈઋત્ય, વાયવ્ય, ઈશાન એમ ખૂણા પર બેસાડવા અને તેમાં ૧–૨ને પાસે પાસે ૩–૪ને પ્રોફાઈલમા બેસાડવા. નીચે સ્ટેજની બાજુએ ઓછી ઊંચાઈના નટો બેસાડવા, નીચલે છેડે બેસનારા પાત્રોને બોલવાનું હોય તો વધારે સારુ.

મોટા ટોળાં હોય તો તેમા મુખ્ય પાત્રો કે વાક્ય બોલનારા ગુમ ન થઈ જાય તે જોવાનુ રહે છે. ટોળાઓના દૃશ્યોમા મુખ્ય વક્તાને ઊંચી

સપાટી આપવાથી ઘણા પ્રશ્નો ઉકેલાઈ જાય છે. જ્યા સપાટીઓ શક્ય ન હોય ત્યા પણ બેસવા, ઊભા રહેવાના ઝૂમખાને ગોઠવવાથી સપાટીઓ મળી શકશે.

તે ઉપરાંત ટોળા સ્ટેજની બહાર જાણે વિસ્તરના હોય તેમ ગોઠવવા.

જ્યારે મુખ્ય પાત્ર અને ખંડને ગાઢ સંબંધ હોય ત્યારે શુ કરવુ ? દા. ત. :—કોર્ટરૂમ અને મેજિસ્ટ્રેટ । રાજધાનીનો રાજખંડ અને રાજા અને તેનુ તખ્ત બરાબર મધ્યમા ઉપર-સ્ટેજ પર તખ્ત સામાન્ય રીતે મુકાય છે પણ Diagonally પણ મુકાય છે. કોર્ટના દૃશ્યોમા પણ ઘણી વિચારણા કરવી, કારણ કે તેમા અનેક પાત્રોને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનુ હોય છે.

સ્થિરતા

સ્ટેજ પર દરેક ચિત્રને સંયોજિત કરનાર તત્ત્વ સ્થિરતાનું છે. દિશામાનની સપ્રમાણ વ્યવસ્થા કરવા તે મદદ કરે છે જે તત્ત્વ તરફ બધા ખેંચાય તે સાથે પ્રેક્ષકનો સબંધ જોડી આખા ચિત્રને ખડું કરનાર આ તત્ત્વ છે. જે ચિત્રોમા સ્થિરતા ન હોય તે વગળ જેમ ચલચિત્રો લાગવાના.

જે દૃશ્યમા સ્ટેજના બે વિભાગો વપરાય ત્યા સ્થિરતા સાહજિક રીતે પ્રવેશે છે, કારણ કે આવા વિભાગો દૃષ્ટિકેન્દ્ર બને છે, પણ જે દૃશ્યોમા બધા વિભાગો વપરાય તો સ્થિરતાનું તત્ત્વ ઘણું અગત્યનું બની જાય છે.

આવા સમયે નીચે ડાબે કે નીચે જમણે એક વ્યક્તિ મૂકવાથી આખા ચિત્રને સ્થિરતા તથા સમતુલા મળી જાય છે.

જો ઉપર-સ્ટેજ પર ઘણા પાત્રો હોય તો નીચે વધુ માણસો ગોઠવવા પડે છે.

૮ Diagonal રેખામાં સ્થિરતા, સમતુલા તથા મહત્ત્વ આપોઆપ આવે છે.

અનુક્રમ

દષ્ટિકેન્દ્ર Focus સ્થાપવામાં આપણે રેખાનો ઉપયોગ કર્યો. રેખાથી પાત્રોને બાંધી એક સૂત્રે ગૂંથ્યા-જોડ્યા પણ કેટલાંક દશ્યો એવાં છે જેમા સ્ટેજના જુદા જુદા ભાગો પર ઊભેલાં ઝૂમખાંઓને દષ્ટિકેન્દ્રમાં રેખાથી ગૂંથી લાવી શકાતાં નથી. આવાં ઝૂમખાંઓને તો દિશાથી જ જોડી બાંધી શકાશે. જ્યારે બબ્બે, ત્રણ ત્રણનું ઝૂમખું સરખે અંતરે ગોઠવાય ત્યારે બધાં જ એક ચિત્રમાં જોડાઈ જાય છે.

આવો દિશાની સરખી વહેંચણી કરવાથી જાણે કે ઝૂમખાંઓ વચ્ચે સરખા અંતરથી લય સ્થપાય છે અને આ A B C ઝૂમખાંઓ આ દિશાનાં સમાંતરથી બંધાઈ જાય છે.

આવો અનુક્રમ્ ચિત્રને સુંદર દિશા-લય આપે છે. આ 'દિશા-લય' જુદી જુદી સપાટીએ ગોઠવી શકાય અને જુદી જુદી ભૂમિકાઓમાં પણ વાપરી શકાય.

સમતુલા

સ્ટેજના એક બે વિભાગો વપરાતા હોય તો ત્યાં સ્વાભાવિક રીતે સમતુલા જળવાઈ રહે છે પણ બધું જ સ્ટેજ વપરાવાનું હોય તો સમતુલાનો પ્રશ્ન આવી રહે છે જ. સ્ટેજને ત્રાજવું ગણી બે વિભાગોમાં એક કાલ્પનિક ડાંડી જેવી Diagonal રેખામાં વહેંચી દો અને આ બે પલ્લાંની સમતુલા સાચવવી એ જ વિકટ કાર્ય છે.

એક બિંદુની બન્ને બાજુએ સરખા ઝૂમખાં રાખવાથી સમતુલા આવે છે.

સૌંદર્યાત્મક—રસાત્મક સમતુલા

જ્યારે સ્થૂલ દૃષ્ટિને સતોષતી સમતુલા કંટાળાજનક—એકરાગી બની જાય છે ત્યારે સૂક્ષ્મ સમતુલા સ્થાપવા પ્રયત્ન થાય છે તેમા મનોભાવ પ્રમાણે એક વ્યક્તિ સામે એક મોટો જથ્થો ગોઠવવામા આવે છતા પણ તે એક વ્યક્તિ આખા જથ્થા જેટલી, સમૂહ જેટલી, શક્તિમાન દેખાય આ પ્રકારની સમતુલા તો મહત્ત્વપ્રદાનમા ઘણી જ ઉપયોગી છે લોકોના સમૂહ સામે એક વ્યક્તિની સમતુલા ગોઠવવી એ દુષ્કર સિદ્ધિ છે અને તેમા દિશાનુ વિભાગીકરણ પ્રમાણસર કરવામા આવે તે ધ્યાનમા રાખવુ આવશ્યક બને છે સ્થૂલ તત્ત્વોની સમતુલા તો વસ્તુઓના વજન પર આધારભૂત છે પણ સૂક્ષ્મ પ્રમાણની સમતુલા સ્થાપવા માટે સૂક્ષ્મ તત્ત્વો ઉપયોગમા લેવાના છે

સ્થાન-સ્થિતિ-રચનાની પ્રેક્ષકોના મનોભાવ પર અસર

માનવ ચિત્ત પર આકાર કે આકૃતિની ઊંડી અસર પડે છે અને તેથી મનોભાવ સર્જાય છે આ આકૃતિઓ રેખા સમૂહ (જથ્થો) અને આકાર (સ્વરૂપની)ની બનેલી હોય છે

રેખા, જથ્થા અને આકાર જેના માનવ ચિત્તમા મનોભાવ આવે છે તેને ભાવ અવસ્થા કહીએ છીએ આખા નાટકમાથી જન્મતી ભાવ અવસ્થા કે મનોભાવો વિશે અહી વિચારવાના નથી પરંતુ સ્થાન સ્થિતિ રચનામાથી જન્મતી ભાવ અવસ્થા વિશે વિચારીશુ પ્રકૃતિ કે સ્થાપત્યમા આ ત્રણે તત્ત્વોમાથી એકનુ મહત્ત્વ મળતુ હોય છે આ તત્ત્વ ચિત્રકળામા પ્રમુખ તત્ત્વ છે ચિત્રકળામા રંગ મહત્ત્વ સ્થાપે છે નાટકમા દિગ્દર્શકનુ આયોજન અને વેશભૂષાના રંગોનુ મિશ્રણ નવાદિન થવાનુ જ—રંગનુ કેટલીક વાર એક ભપકાદાર રાજદરબારમા એક સાદા પોશાકવાળો માણસ ઘણુ મહત્ત્વ મેળવી શકે છે તે દિગ્દર્શકની સ્થાન સ્થિતિ રચના

પર આધાર રાખે છે આપણે રચેલ ચિત્રોની—રચનાઓની રેખા, જેથી આકૃતિ આપણા પ્રેક્ષક ઉપર કેવી અસર પાડે તે આપણે જાણવું જોઈએ આ દિશામા વિચારણા થવી જ જોઈએ

બે પાચ ચિત્રો લો અને ઝીણા કાગળથી આખા ચિત્રની રૂપરેખા પાડી લો આ રૂપરેખાવાળા કાગળનો અભ્યાસ કરો એટલે રેખાઓથી ઉપજતી રચનાની તમારા મન પર કેવી અસર પડે છે તે તમને સમજાશે દરેક વસ્તુની, સ્થાનની, અસરો આ કારણે તમારા અનુભવમા જડાઈ જાય છે

રેખાઓ લો, તો કોઈ ચિત્રમા ઊભી રેખાઓ હોય—આડી પણ હોય દિગ્દર્શક ઊભી કે આડી ગમે તે એક પ્રકાર પસદ કરી તેની અસર નિપજાવશે

જથ્થો—સમૂહ લો એક સાથે સચિત સમૂહ હોય અને જરૂર પ્રમાણમા છૂટાછવાયા ઝૂમખા હોય પણ દિગ્દર્શક એમાથી એક તત્ત્વને મહત્ત્વ આપી અસર પેદા કરશે

આ તત્ત્વોની અસર ઘણી ઝડપથી પડતી હોય છે અને પ્રેક્ષક પર દૃશ્યમા આમ ઊભી રેખાની અસરો પડે તો ઝડપથી અથવા તો બિલકુલ નહી પડે

રેખા —શરીરોની સ્થિતિમાથી મહત્ત્વની રેખાઓ દેખાય, આડા પડેલા શરીર, બેઠેલા શરીર માથાની ઊંચાઈનુ સરખાપણુ આ તત્ત્વોમાથી આડી રેખા મળે

ઊભેના પાત્રો, સપાટીઓનો ઉપયોગ, ઊંચા નાના માણસો, આ ઊભી રેખા મળે

સ્થિતિ—સ્થાન—રચનામા રેખા (૧) ઊભી હોય, (૨) આડી હોય યા તો (૩) Diagonal—'વિકર્ણ રેખા આ ત્રણે પ્રકારની રેખાઓ સીધી રીતે વળાકમા કે તુટક તુટક વપરાય

આડી રેખાઓ :—તો આરામ, દૂર, વિકાર વિનાની, દમન, એવા મનોભાવ સૂચવે છે.

ઊભી રેખાઓ :—ઊંચાઈ, ભવ્યતા, શાહી દબદબો, શક્તિ, ઓજસ્, લોકોત્તર ભાવનાઓ, અને ઉડ્ડયનનાં તત્ત્વો બતાવે છે.

Diagonal—વિકર્ણ રેખાઓ બિનવાસ્તવિક, પ્રાણવાન, નજરબંદી કરતી, વિચિત્ર તત્ત્વવાળું—સૂચવે છે.

સીધી રેખા :—શક્તિ, સ્વસ્થતા, સાદાઈ–નિકટતા, નિયમિતતા બતાવે છે.

વળાંકવાળી રેખાઓ :—સ્વાભાવિકતા, અંગતતા, સ્વતંત્રતા, ચારુતા અને અનુકૂળ થવાની વૃત્તિ બતાવે છે.

ત્રુટક રેખાઓ :—અવ્યવસ્થા, નમ્રતા, નાનાપણું, સ્વતંત્રતા બતાવે છે.

બધી જ રેખાઓમાંથી આવા અર્થ ન પણ નીકળે, કારણ કે ઊભી રેખા આડી પણ થાય, વળાંક પણ ધારણ કરે અને દિગ્દર્શક જ્યારે રેખાઓમાં મિશ્રણો કરે ત્યારે જુદી જુદી અસરો કરવાનો તેનો હેતુ હોય પણ ખરો. દા. ત. તૂટેલી ઊભી રેખાઓ હિંસાનો ભાવ બતાવે છે. તૂટેલી સીધી રેખાઓ અણધારેલું સહજ પરિણામ સૂચવે છે. આમ નાટકના આંતરિક વાતાવરણને અનુસાર રેખાઓ પર ધ્યાન આપવું.

૨ જૂથ (Mass)

પાત્રોનાં ઝૂમખાં સામે એક પાત્ર હોય; તે ઝૂમખાંને જૂથ એવું નામ આપીએ છીએ. આ જૂથનું 'વજન' પ્રેક્ષક પર શી અસર કરે છે? આ અસર મનો-અવસ્થાના નિર્માણમાં ઉપયોગી તત્ત્વ છે. દિગ્દર્શકે દૃશ્ય વાંચી એમ વિચારવાનું રહે છે કે આ દૃશ્યને વજનદાર બનાવવાનું

છે કે હલકું; ગંભીર, ભારે કે હળવું ? જે પ્રકારનાં દૃશ્યોમાં લોકો આવવા જોઈએ ત્યાં તો તેમાં લોકોના બેચાર કે પાંચ પ્રતિનિધિ આવવાના હોય—આ બંને પ્રકારો જુદા છે.

મોટા જથ્થામાં આવેલા લોકોના ચારચાર ઝુમખાં સ્ટેજ પર ગોઠવાય; અને સાત-આઠ વ્યક્તિઓ એક સાથે ઊભી રહે—બન્ને પ્રકારની રચનામાં ઘણો મોટો તફાવત છે—અને બંને રચનાઓ જુદી મનો-અવસ્થા સ્થાપે છે.

૩ આકૃતિ (સ્વરૂપ)

કોઈ પણ વિષયની મનો-અવસ્થા સ્થાપવા આકૃતિ (સ્વરૂપ) ઘણું ઉપયોગી તત્ત્વ છે. જ્યારે દૃશ્યમાં બે ત્રણ ચાર પાત્રો હોય ત્યારે આવો કોઈ જ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી પણ જ્યાં જથ્થાબંધી કલાકારોનું દૃશ્ય હોય, અનેક જુદાં તત્ત્વનું સંયોજન આ દૃશ્યમાં હોય ત્યાં આકૃતિનો પ્રશ્ન અસરકારક બને છે.

સપ્રમાણ આકૃતિ :—૧ સુરેખ હોય, ૨ અવ્યવસ્થિત, ૩ છીછરી, ૪ ઊંડી, ૫ ઘન (નક્કર) અથવા વેરવિખેર હોય.

આમાંથી કોઈ પણ તત્ત્વ લઈ દૃશ્ય રચી શકાય અને કોઈ પણ આકૃતિમાં ઉપર જણાવેલાં તત્ત્વોનું વૈવિધ્ય લાવવાથી રચના બદલાઈ જાય છે—તેમાં નવો પ્રાણ લાવી શકાય છે.

* * *

જુદી જુદી રચનાઓવાળી આકૃતિ કરીએ તો શી શી ભાવ-અવસ્થા મળે છે તે વિચારીએ.

સુરેખ (વ્યવસ્થિત) :—આકૃતિ હિમવત્ ઠંડી, વિચિત્ર, કઠણ, કૃત્રિમતા સૂચવે છે.

અવ્યવસ્થિત :—સહજ, અણચિંતવ્યું, અવૈયક્તિક, વાસ્તવિક, અને અબાધિત તત્ત્વ બતાવે છે.

ઊંડું :—(એટલે કે જુદી જુદી સપાટીવાળું)—ઉષ્મા, સમૃદ્ધિ, સહૃદયતા, લાગણીવશતાનાં તત્ત્વો સૂચવે છે.

છીછરું :—વૈચિત્ર્ય, કૃત્રિમ, ઉશ્કેરાટ, જાગૃત તત્ત્વ બતાવે છે.

ઘનતા :—આકૃતિ : ઉષ્મા, શક્તિ, બળ, સત્તા, ત્રાસ બતાવે છે.

વિસ્તીર્ણ } બેદરકારી, સમૃદ્ધિ, ટાઢાશ, તોફાન, વિરોધ,
અસ્તવ્યસ્ત } પ્રતિરોધ, વ્યક્તિવાદીપણું વગેરે.

અવ્યવસ્થિત પણ ઘન આકૃતિ જુદી મનોદશા સૂચવે છે અને અવ્યવસ્થિત તથા અસ્તવ્યસ્ત આકૃતિ જુદી જ મનોદશા બતાવશે.

દિગ્દર્શક 'સ્થિતિ-સ્થાન-રચના' દ્વારા દશ્ય ઘડવાનું કામ કરવાનું છે પણ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિવાળો દિગ્દર્શક પોતાનાં દશ્યોમાં કેટલાંક ખાસ લક્ષણો સમજી લઈ તેમને રેખા અને આકૃતિનાં તત્ત્વો દ્વારા વ્યક્ત કરવા પ્રયત્ન કરશે. આ તત્ત્વોની વિગતો આપોઆપ તેને રેખા અને આકૃતિનાં મૂલ્યોમાં સમજાવા માંડશે.

આકૃતિની મનો-અવસ્થા પર શી શી અસરો પડે છે તે સમજનાર દિગ્દર્શક જુદી જુદી આકૃતિઓ રચી નાટકના અર્થને પ્રગટાવવા પ્રયત્ન કરશે. તેમાં તેની કુશળતા છે. એક દશ્યનાં લક્ષણોને નક્કર આકૃતિમાં મઢવાનું કાર્ય કુશળ દિગ્દર્શકની શક્તિનો ક્યાસ કાઢે છે અને આ કામ કરવા માટે, સાચી રેખાઓ, જથ્થાઓ અને સ્વરૂપો (આકૃતિઓ) દ્વારા તે કરી શકશે.

જો નવોદિત દિગ્દર્શક હશે તો આ પ્રશ્ન પર તેની બુદ્ધિને પહેલેથી જ સ્વૈરવિહાર કરવા દેવામાં આવે તો તદ્દન નવાં પરિણામો લાવી મૂકશે

જડ નિયમોના બધનમા બદ્ધ દિગ્દર્શ ને આ નવી દૃષ્ટિ સુગમ નથી એ ભૂલવુ નહિ

Picturization—" ચિત્ર સ્થાપના "

રંગમચ પર સ્થાન સ્થિતિ રચનાનો વિચાર કરતી વખતે આપણે પાત્રોની ? દશ્યની મનો અવસ્થા તથા મનોભાવો પ્રગટ કેવી રીતે થાય છે, તે વિચાર્યુ આ રચનાઓમા હવે નાટ્ય અર્થ કેવી રીતે વિસ્તારથી વિકમે તે જોવાનુ રહે છે આ તત્ત્વ છે Picturization એટલે કે નાટકની પ્રત્યેક પળને 'ચિત્ર દશ્ય' બનાવી અર્થનુ અભિનયન કરવુ તે આપણે નટોને (પાત્રોને) એવી રીતે ગોઠવવાના છે કે જે રચનામાથી તેમની એકમેક પ્રતિ કેવી મનો અવસ્થા છે તે સ્પષ્ટ થાય અને આ આતર સબધામાથી નીપજતુ નાટ્યતત્ત્વ પ્રગટ થાય જેટલુ વાચિક અભિનયની પ્રક્રિયા પછી મહત્ત્વ આ 'ચિત્ર દશ્ય' અભિનયનનુ છે

રચના અને ચિત્ર-સ્થાપના દ્વારા દશ્ય અભિનયન વચ્ચે સંબધ—રચના દ્વારા આપણા વિષયને તથા તેના મનોભાવને આપણે વ્યવસ્થિત કરી, સુગમ્ય બને તેવી રીતે રજૂ કરીએ છીએ આ આકૃતિમા રચના ચિત્ર દશ્ય અભિનયન અર્થ મૂકે છે, વિચાર સીંચે છે અથવા વસ્તુતત્ત્વની સ્થાપના કરે છે

આપણે એમ પણ કહી શકીએ કે દશ્ય અભિનયનની પ્રક્રિયા તે ખ્યાલ છે અને રચના તે તેનો વિધાન ક્રમ છે ખ્યાલ તે કવિનો—મૂળભૂત તત્ત્વ કવિની કલ્પનાનુ સર્જન

ખ્યાલ અને વિધાન કસમ કોઈ પણ કલામા સબધ ધનવે છે આ સબધમા રચના (વિધાન ક્રમ) કવિના ખ્યાલ—વિચારદેહને મનોભાવમા ઘડાવે છે દા ત દમયતી વનમા રુદન કરે છે તેમાથી વાર્તાતત્ત્વ ખસેડી લો તો આપણને તેની મનો અવસ્થા—તેનો મનોભાવ પ્રાપ્ત થાય છે

ઘણા નિષ્ણાત વિવેચકો ચિત્રોનો અભ્યાસ કરવા તેને ઊંધા કરી જુએ છે, કારણ ? તેમાથી અર્થતત્ત્વ દૂર કરી તેની રચનામા દેખાતુ મનોભાવ-તત્ત્વ અનુભવાય તેટલા માટે

એક સ્ટેજ દશ્યમા રચનાને સમજવા આપણે શુ કરવુ પડે છે? જે રચનામા પાત્રો કામ કરે છે તે આખી રચનાને જુદા જુદા ભાગોમા તોડી સમજવી પડે છે

જીવનમા વ્યક્તિઓના એકમેક સાથે જે શારીરિક વિકારો દ્વારા ભાવો દશ્યમાન થાય છે તે બધા શારીરિક વિકારો આપણને કાઈક કથાતત્ત્વ સાથે સ કળાયેના દેખાય છે આપણને ન ગમતા માણસ સાથે આપણે વ્યવહારમા ઊતરતા નથી, એટલે કે આપણા અ ગો અણગમાના ‘આકારો’ બતાવે છે આ આકારોમા અર્થનિરૂપણ કરો, સ બ ધ નિરૂપણ કરો એટલે તેમા અર્થ પ્રગટ થયો દેખાશે તેવી જ રીતે નાટકમા બે માણસો પોતાના શરીરની સ્થિતિઓ દ્વારા કેટલાક જીવનના અનુભવો વર્ણવે અને એ વર્ણનદ્વારા કથાતત્ત્વ ઉપસાવી આવે એ અખતરો કરી જોવાથી આ સ્પષ્ટ થશે

જેમા બે ત્રણ ભાવો મિશ્રિત હોય તેવી મનો અવસ્થાવાળુ દશ્ય લો દા ત —બે પ્રેમી ઝઘડયા છે, બને સોફા પર પાસે પાસે બેઠા છે તેમાથી દૂર હટતા જાય—ધીરે ધીરે ઊભા થતા જાય ધીરે ધીરે પીઠ ફેરવે—અને અ તે એક પાત્ર ધસી જમણા ક ડાના ખૂણા પર નીચે સ્ટેજે ઊભુ રહે—મો મરડી—ઊલટી દિશામા—આ રહ્યુ દશ્યનિયોજન ભાવ અને કથા સાથે આ કલ્પનામા એક મુખ્ય સ્થાયી ભાવ પ્રણયનો સ્થાપી, પછી ઝઘડો કરાવવો સહેલો બને છે, છતા બે ભાવો—પ્રેમ—ગુસ્સો મિશ્રિત આ દશ્ય છે

આમ ચિત્ર દશ્ય અભિનયન સિદ્ધ થાય છે દશ્ય અભિનયનના પાયામા આટલુ જાણી આખુ ચણતર કરવુ રહ્યુ આ સિદ્ધાત એક

આખા નાટક પર અજમાવો આગળ આપણે કહ્યુ કે દશ્ય અભિનયન તે કવિની કલ્પનાને સાકાર કરનાર તત્ત્વ છે તેથી કવિની કલ્પના કઈ પળે ક્યી છે તે આપણે સમજવુ પડે છે—એટલે કે કવિએ ગૂથેલુ દશ્ય—દશ્યો—અંક અને નાટક

ચિત્ર-દશ્ય—વિભાગીકરણ અને નામકરણ

એક નાટકના ઘણા દશ્યો હોય છે (ફ્રેન્ચ દશ્યો)

દરેક દશ્યમા મૂળ કથાવસ્તુ સાથે સબધ ધરાવતો પ્રસગ હોય છે

દશ્યમા પાત્રપ્રવેશથી કથા, કે પ્રસગમા કે વિચારમા પ્રગતિ થાય—આગળ વધે એક કે વધુ વિચારધારા હોય—પ્રસગધારા પણ હોય આ દશ્યમા જો બે પેટાકથા હોય તો તેની વહેચણી તે પ્રમાણે થાય અથવા એક દશ્યરૂપે આ દશ્યને નામ આપી શકાય દા ત. —નોરા બજારમાથી દિવાળી પ્રસગે ખરીદી કરી ઘેર આવે છે (નોરાની ખરીદી) દશ્ય ૧. [નાટક "Doll's House"]

હેલ્મર અને નોરા ખરીદી, કરકસર અને જીવનના ભવિષ્ય વચ્ચે ચર્ચા કરે છે (દશ્ય ૨)

નોકર બાઈ બાઈના આવ્યાની જાણ કરે છે હેલ્મર પોતાના ખડમા જાય છે (દશ્ય ૩) વગેરે

આમ દશ્યના ઉદ્દેશ અનુસાર દશ્યને નામ આપી શકાય

દિગ્દર્શકે આ દશ્યોને નાટ્યાત્મક દશ્ય તત્ત્વ આપવાનુ છે

નાટકનુ દશ્યોમા વિભાગીકરણ તથા નામકરણ કરતા આવડવુ જોઈએ

આમ વિભાગીકરણ કર્યા પછી નાટક ચાર પ્રકારમાથી કોઈ પણ એક પ્રકારની કસમરચનામા આવવાના

१ पेटा દશ્યો :—નાટ્યની મુખ્ય કથાવસ્તુના નહિ પણ કેટલાક પેટાપ્રસંગો જે નાટ્યના વાતાવરણને પ્રગટ કરવા પાત્રોને સ્પષ્ટ રીતે બતાવવા વપરાય છે (દા ત દિવાળીની ખરીદી, ખરીદી પર ચર્ચા ખરીદી પર ચર્ચામા કયુ ગમ કુ એનુ વગેરે) આ પેટાદશ્યો જૂના નાટકોમા વિષ્કંભક, પ્રસ્તાવના, વગેરે બની જતા આધુનિક નાટકોમા બે નોકરો વચ્ચે ચર્ચા દ્વારા એ વસ્તુ કહેવાય છે આધુનિક નાટ્યોમા આ તત્ત્વને કુશળતાથી નાટકમા જ વણી લેવાય છે

૨ પશ્ચાદ્ભૂમિના દશ્યો :—જેમા સ્થળ, સમય, પાત્રો વગેરે સ્થાપવામા આવે છે

૩ મુખ્ય નાટ્યકાર્યનુ દશ્ય :—દા ત હેલ્મરને મળવા Krogstad આવે અને બહાર નીકળે અને હેમર ઘરમાથી ઓફિસે જાય ત્યારે એ Krogstad પાછો આવી નોરા સાથે વાત કરી, નોરાને પોતાની યોજનાનુ હથિયાર બનાવવા પ્રયત્ન કરે—આ મુખ્ય નાટ્ય કાર્યનુ દશ્ય જે નાટકના ચરમ બિંદુ સાથે કથાને સાકળે છે

૪ નાટ્યાત્મક મનોભાવ પ્રગટાવતાં દશ્યો :—ડોક્ટર રેન્ક અને નોરા વચ્ચેનુ દશ્ય હેમર અને નોરા વચ્ચેનુ દશ્ય વગેરે

સ્ટેજ પર ભાવોનુ મૂલ્યાંકન

સ્ટેજના વિભાગો વિષે જરા વધારે વિચાર કરીએ

આપણે સ્ટેજના જે ૬ ભાગ કર્યા તેમા દરેકની શક્તિ જોઈ તે તો જોયુ પણ દરેક ભાગનો સ્વભાવ તથા ભાવમૂલ્ય પણ છે દરેક ભાગમા જાણે કે તે સ્થપાયેલ છે

દરેક દિગ્દર્શકને આ અનુભવ પ્રયોગે સમજાશે

દરેક દશ્યમાં પણ કેટલાંક ભાવમૂલ્યો હોય છે; અને તેથી સ્ટેજના યોગ્ય વિભાગ પર જો આ ભાવમૂલ્યોના દશ્યો સજાવાય તો કામ સંવાદિત બને છે. દા. ત. ઉપર જમણી બાજુના ખૂણે પ્રણય દશ્ય ફિક્કું લાગવાનું. પ્રણાલિએ નીચે પ્રમાણે યોજના સ્વીકારાઈ છે.

વિભાગ	દશ્યો ક્યાં ભજવવા
૧ નીચે મધ્યમાં :—તીવ્ર, ઉગ્ર, કડક, શક્તિમંત, ચરમ બિંદુવાળું.	ઝઘડા, લડાઈ, પરાકાષ્ટા, કટોકટી.
૨ ઉપર મધ્યમાં :—શાહી: એકાકીપણું: ભવ્યતા: સ્થિરતા:	શિષ્ટ પ્રકારનાં પ્રણયદશ્યો, ન્યાયકરણનાં દશ્યો, શાહી તત્ત્વોવાળાં દશ્યો વગેરે.
૩ નીચે જમણી :—ઉષ્માદાયક, અંગત વગેરે	અંગત પ્રણયદશ્યો અને ઔપચારિક તત્ત્વો: ગપાટા, ચર્ચા, વર્ણનો વગેરે
૪ નીચે ડાબી :—નીચે જમણી જેટલી ઉષ્માવંત નથી: દૂરની દોરતી: વધારે આત્મલક્ષી એકાકીપણું.	સ્વગતોક્તિ અનૌપચારિક પ્રણયદશ્યો, કાવત્રું, વગેરે
૫ ઉપર જમણી :—મૃદુ: દૂરનાં: તત્ત્વો: અનંતના: અવાસ્તવિક.	વિચિત્ર તત્ત્વોવાળાં દશ્યો: કૌતુકપ્રેરક
૬ ઉપર ડાબી :—મૃદુ: અનંતતા: ભૂતપ્રેત તત્ત્વો:	આધિભૌતિક તત્ત્વોનાં દશ્યો પશ્ચાદ્ભૂનાં દશ્યો.

કેટલાક નાટકોમા કેટલાક પાત્રોના સ્થાન નક્કી કરવા પડે છે જે પર તે પાત્રને બેસાડીને એમ જ પ્રકારના કામો કરવાથી ભાવસ્પષ્ટતા વધારે પ્રમાણમા થાય છે પ્રેક્ષક પછી એ સ્થાનને અને વ્યક્તિને એકરૂપ માની લે છે, પણ તે તત્ત્વ અત્યત કઠોર ન લાગે તેટલા માટે ખૂબીથી આ પ્રકારની સ્થાન અને વ્યક્તિની એકતા નિયોજવી

ભૂમિકાઓમાં

ઉપર સ્ટેજની ભૂમિકાઓ મૃદુ છે તેથી (મુખ્ય નાટયકાર્ય નીચે સ્ટેજે થતું હોય ત્યારે) ત્યા ગૌણ પાત્રો અને બનાવો ગોઠવવા પ્રખર હિંસાના કાર્યો, માણસ મારવો, માણસને રીમાવવો વગેરે ઉપર-સ્ટેજ કરવા જેથી તેની અસર હળવી થઈને પ્રેક્ષક સુધી પહોંચે

આ ઉપર-સ્ટેજની ભૂમિકાઓમા સ્વપ્ના, અલૌકિક તત્ત્વો પ્રવેશે વગેરે મૂકવા અને આ પાત્રોને ધીરે ધીરે ઉપર મધ્યમા કે થોડે નીચે લાવી મૂકવા

સપાટીઓમાં

નમ્ર સેવક નીચે, રાજા ઊંચી સપાટીએ બેસે તેવી રીતે ભાવતીવ્રતા વગેરે ધ્યાનમા લઈ પળે પળે પાત્રોને ગોઠવવા

આખા સ્ટેજ પર દશ્ય કેવી રીતે સ્થાપવુ ?

જેવો દિગ્દર્શક તેવી તેની પદ્ધતિ કોઈ ઉપર ગણાવી ગયા તેવા બધા તત્ત્વોને પોતાના મનમા સાથે સાથે ગૂથી અજમાવતો જાય તો કેટલાકને એક પછી એક પગના માડવા પડે એક પછી એક પગલા માડતા દશ્યોનુ વિભાગીકરણ, રચનાના મનોભાવોનુ મૂલ્ય, સ્ટેજના વિભાગોનુ મૂલ્ય, શરીરના આકારોમા ભાવ અભિ યક્તિ સ્થાન—આમ એક પછી એમ તત્ત્વો લઈ સમગ્ર સ્ટેજ પર દશ્ય સ્થાપવા વિચારાય

પણ કેટલાક દિગ્દર્શકોની બુદ્ધિમાં આવાં અનેક તત્ત્વો સાથે કાર્ય કરી દશ્ય સર્જતાં હોય છે.

પણ નવોદિત દિગ્દર્શકોએ દરેક તત્ત્વ છુટું છુટું લઈ વિચારવું ઘટે. દરેક દશ્ય માટે રચના અને ' દશ્ય ' તત્ત્વ સ્થાપવા નીચેનાં સાત પગલાં એક પછી એક ભરવાં :—

૧ દશ્યનું પૃથક્કરણ કરી નામકરણ કરો.

૨ આ નામકરણનાં ગુણ-લક્ષણ વિષે મનોભાવો વિચારો.

૩ મનોભાવોને રચનામાં નિયોજો અને તેમાં રેખા-જથ્થો, અને આકૃતિદ્વારા આ મનોભાવો પ્રગટાવો.

૪ પશ્ચાદ્‌ભૂમિ, પાત્રો અને સ્થાનરચના વિચારો, જેમાં તમારાં પાત્રોનું સામાજિક વાતાવરણ, તેમનો ભૂતકાળ, તેમનું નિવાસ-નિવાદકનું વાતાવરણ; વગેરે બધાં તત્ત્વોની ભાવમાત્રા સમજવા યત્ન કરવો.

૫ આટલું કરી સ્ટેજના જુદા જુદા ભાગોમાં મનોતત્ત્વોનાં મૂલ્યો વ્યક્ત કરે તેવી રીતે પાત્રો ગોઠવો, અને તેમનું જીવન સર્જાય છે કે નહિ તે જુઓ.

૬ અને આ કાર્ય પછી પાત્રોની ' સ્થિતિસ્થાન રચનાઓ ' જુદા જુદા વૈવિધ્યવાળા આકારોમાં ગોઠવો.

૭ આમ કરતાં નાટ્યદશ્ય સર્જનમાં છેલ્લું પગલું તે દરેક વ્યક્તિગત નટની મનો-અવસ્થા અખિલાઈમાં સ્થાપવી તે છે.

આટલું થઈ જાય પછી રચના અને દશ્ય તત્ત્વનાં બધાં ૭૪ તત્ત્વો ફરી ફરી વિચારી તપાસી જુઓ. નાટ્યાત્મક વિવેક શું રાખવું અને શું કાઢવું તે તમને સૂચવશે-ચેતવશે. આ પ્રક્રિયામાં એટલી અગમચેતી વાપરવી કે :—

૧ તમારી રચના ક્યાંય છતી ન થવી જોઈએ પણ રસિકને અને રસને આગળ દોરતી—વૈવિધ્યપૂર્ણ હોવી જોઈએ. તમારાં મહત્ત્વનાં પાત્રને રંગ-મંચવિભાગનાં લક્ષણ પ્રમાણે ગોઠવજો. સૌંદર્યદૃષ્ટિ તમને દોરે એ ધ્યાનમાં રાખજો.

૨ દશ્યતત્ત્વ સ્થાપવામાં ઘણા સૂક્ષ્મ અને કલ્પનાશીલ રહેશો તો તમારાં સ્થાપેલાં દશ્યચિત્રો ભાવવાહી બનશે અને અર્થનું અભિનયન કરશે.

૩ નટોના પ્રત્યાઘાતો ગોઠવવા જ.

૪ ક્યાંય પાત્રોનું ઊભા રહેવું-બેસવું-સ્ટેજ વિભાગમાં કે બીજે ક્યાંય તેમાં અવ્યવસ્થા ન થાય તે જોજો. (અવ્યવસ્થાનું અભિનય કરવાનું હોય. દા. ત. રાજકીય અરાજકતા કે હુલ્લડ, વગેરે તો તે પણ નિયોજાયેલ હોવો જોઈએ.)

પૃથક્કરણ કરો

૧ તમારા દશ્યનું નામ

૨ આ નામ તથા દશ્યમાં મનોભાવ કયો ?

૩ રચનામાં મનોભાવની અભિવ્યક્તિ

૪ પશ્ચાદ્‌ભૂમિ

ત્યાર પછી—

નોંધ —આટલો અભ્યાસ કર્યા પછી નાટકના નામથી તે દશ્યમર બનેન નાટક સુધીના આપણા અભ્યાસનુ અવલોકન કરી જુઓ એટલે સમજાશે કે આપણે કેટલે સુધી પહોંચ્યા છીએ

દા. ત —૧ સોલોમોન સામે પોતાના બાળક પર હક્ક માગતી બે સ્ત્રીઓ બનાવો બને ન્યાય માગે છે

૨ આ નાટકમા મુખ્ય ભાવ મૂર્ત્યો તો તટસ્થતા, મક્કમતા, આજીજી, ગુસ્સો અને તિરસ્કાર છે

૩ પાત્રોના સ્થાન સ્થિતિ રચનામા પ્રગટ થનાર ભાવ મૂ યો શક્તિ, સ્થિરતા, સમતુલા, ન્યાયની ઉચ્ચતા તથા હૃદયની વ્યથા અને ઉશ્કેરાટ છે જાણે કે તટસ્થતાની સીધી ઊભી રેખાને—લીટીને ત્રાંસી આડી Diagonal—સામસામા ખૂણા જોડતી રેખા ભેદી રહી હોય

૪ દશ્યની ભૂમિકામા તો પોતાના બાળક માટે હક્ક ન્યાય માગતી સ્ત્રી છે—સામે બીજી સ્ત્રી પણ તેવુ જ કરે છે બન્ને નીચલા સ્તરની સ્ત્રીઓ છે દશ્યનુ સ્થાન સોલોમોનની કોર્ટ છે

૫ સ્ટેજના યોગ્ય ભાગમા પાત્રો અને તેમના સબંધો નીચે પ્રમાણે ગોઠવી જુઓ.

ઊંચા ન્યાયાસન પર લગભગ મધ્યમા ન્યાયમૂર્તિ સોલોમોનને બેસાડો અને તેને વધુ ઉપસાવવા પડખે ઊભેલા સિપાહીઓની સીધી રેખાઓ પાડો બને સ્ત્રીઓ સામે એકમેકથી બને તેટલે દૂર ગમે એકમેકથી સામસામી વિરોધી શારીરિક સ્થિતિમા અને છતા સોલોમોન પ્રતિ ઢળતી. એક સ્ત્રી એમ હાથ આડો ઊંચો કરે, સોલોમોનથી બન્ને સ્ત્રીઓ સરખે અતરે, ન્યાય કરનારની સમાન દૃષ્ટિ બતાવવા, અને ત્રણ મા છે તે નિર્ણય નથી કરી શકાયો તેથી, બાળક રાજા સામે સમાતર રખા પર, અને બાળક સ્ત્રીઓથી સરખુ દૂર છતા સોલોમોનના તાબામા

દેખાય તેમ મૂકવુ બાળક એ આ દશ્યનુ હેતુ—પ્રયોજન—કારણ છે તેથી તેનુ મહત્ત્વ બીજા ન ગગ્નુ યાદ ગખ્નુ

૬ સ્થાન સ્થિતિ રચનાના તત્ત્વો મહત્ત્વ ગનાવવા નિયોજવા

સોલોમોનને મુખ્ય મહત્ત્વ મળે છે. સ્ત્રીઓને પણ તેટલુ મહત્ત્વ—જ્ના વિરોધી ભાવ-આવેગોમા સોલોમોન સાથે બોલતી વખતે બન્ને સ્ત્રીઓને પોતાના સ્થાનોની ચોરી કરી પ્રેક્ષક તરફ ફર્યા કરવુ પડશે કચેરીના બીજા માણસો મૂકી શકાય.

આ દશ્યમા હાથ ઊંચા કરવામા આવે ત્યારે મુખ ઢંકાય નહિ તે જોવુ. પાત્રના સ્થાનોના ચિત્રો સ્થાપવામા નિરૂપણને કોઈ કોઈ વખતે સહેજ બદલવા રહેવુ જેથી દશ્યરચનાની અસર કંટાળાજનક ન બને પણ મૂળભૂત સ્વરૂપ તો પ્રમાણસર છે

૭ પાત્રોના વૈયક્તિક મનોભાવો, બે માતાઓના મનોભાવો, બન્ને સ્ત્રીઓનો એકબીજા પ્રતિ તિરસ્કાર અને સોલોમોન પ્રતિ આજીજી. વિરોધી ભાવો શરીરને એક વસ્તુ તરફ ઢળતુ રાખી—Focus રચવાથી અને હાથ વતી બીજી વસ્તુ બતાવવાથી આવશે માથુ ફરી શકે, એક સ્ત્રીનો હાથ સોલોમોન તરફ હોય અને તેનુ માથુ બીજી સ્ત્રી તરફ—વળે આમ રચના કરવાથી પાત્રોનુ મહત્ત્વ સ્પષ્ટ થાય છે

આ રીતે દશ્યનુ ભાવતત્ત્વોનુ ચિત્ર ઊપસી આવશે. દશ્ય ગૂથવા માટે તથા તેમા એકતા લાવવા આપણે સ્થાન સ્થિતિ-રચનાનો ઉપયોગ કર્યો છે. આખું દશ્ય બે સ્ત્રીઓની આજીજી તથા માગણી તથા સોલોમોનના ન્યાયમા એમ ત્રણ ઉપદશ્યોમાં વિભાગોમા પાડી શકાય અને સોલોમોન બાળકને કાપી નાખવા બાળક ઊંચુ કરે ત્યા સુધી આખી કથાને આ દશ્યરચનાની લયમા વહેવા દો અને ત્યાર પછી ભૂજ ફેરફારો સાથે કથાને આગળ ચાલવા દો.

આમ આપણે દસ્ય માટે ચિત્રો સરજવા સુધી પહોંચ્યા; પણ આ ચિત્રમાં નાટ્યક્રિયા મૂકવાથી ચિત્ર સતત બદલાતું રહેશે. આમાં દસ્ય દરમ્યાન આપણી પાસે સ્થિર ચિત્ર નથી પણ આ ચિત્ર તે ક્રિયા સાથે, પાત્રોના કાર્યો કરવા સાથે બદલાતું રહે છે. જેમ ફિલ્મમાં અનેક સ્થિર ચિત્રો ગતિનો આભાસ—ખ્યાલ ઊભો કરે છે તેવું જ પ્રત્યેક નાટ્ય-દસ્યમા પણ તખ્તા પર બનતું હોય છે. પ્રત્યેક પળે કાંઈક ને કાંઈક ક્રિયા—ગમે તેની સૂક્ષ્મ હોય તો તે પણ સમગ્ર દસ્યનું જ નિદર્શન કરાવે છે.

એક દસ્યમાં એક ચિત્ર સ્થાપી તેનું સંચાલન કરી જ્યારે ચિત્ર બદલાય ત્યારે ચિત્રનાં સ્થાન સ્થિતિનાં મૂળભૂત પરિવર્તનો થાય—અને તે પણ ચિત્ર બદલવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય ત્યારે જ—એ નાટ્ય દસ્યમાં ક્રિયા સ્થાપવાની ચાવી છે. કેટલીક વાર તો એકાદો ફેરફાર આખા દસ્યને બદલી નાખે છે.

સોલોમોનના દસ્યમાં એક જ દસ્ય ચિત્રમાં નજીવા ફેરફારો કે ક્રિયાઓ ઉમેરી નાટકનું દસ્ય સ્પષ્ટ કરી શકાશે. કયાંક શક્તિ, ક્યાંક નબળાઈ, ક્યાક મહત્ત્વ, કયાંક ગૌણ સ્થાન, કયાંક મનોભાવની ઉદ્રેકતા-વાળી ક્રિયા સ્થાપી આપણે એક સ્ત્રીને મા તરીકે, બીજી સ્ત્રીને મા તરીકે—અને તેમાં સોલોમોનની શંકા અને સંદેહવાળી સ્થિતિ, અને પછી ન્યાય સ્થાપવા તેનો નિર્ણય, નિર્ણયની જાહેરાત, સ્ત્રીઓના પ્રત્યાઘાતો, બાળકને કાપવા ઊંચું કરવું; સાચી માના પ્રત્યાઘાતો; ખોટી માના પ્રત્યાઘાતો અને અંતે સોલોમોનનો નિર્ણય.

આ પ્રત્યેક પગલું એક એક ચિત્ર બનાવી બધાં ચિત્રો સ્થાપતાં નાટકની કથા સ્પષ્ટ થાય છે અને તેનો અર્થ દસ્ય બની જાય છે.

આમાં સ્થાન-સ્થિતિ-રચના દ્વારા ચિત્ર શ્રેણીઓ સ્થપાતાં નાટકનું દસ્ય તત્ત્વ પ્રગટ થવા માંડે છે.

ગતિ-ક્રિયા

નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પમા ત્રીજુ મહત્ત્વનુ તત્ત્વ છે ગતિ ક્રિયા નાટ્ય દશ્યના ચિત્રો કમપળે બદલાતા સ્વરૂપોમા દેખાય છે તે પ્રક્રિયા ગતિ—ક્રિયા એક ચિત્રમાથી બીજા ચિત્રમા દશ્યનુ સચલન થાય તેમા નાટ્ય ક્રિયા તો છે જ પરતુ આ ક્રિયાઓનુ ચોક્કસ ચિત્ર મૂય છે નાનામા નાની ક્રિયા ચિત્રને બદલી શકે એ આપણે જોયુ આ નાની—થોડી ક્રિયા પળે પળે વધતી વધતી ઘણી મોટી થઈ જાય ત્યારે નાટ્યક્રિયા નાટ્ય દશ્યનુ મહત્ત્વનુ અગ અને દશ્યનો પ્રાણ બની જાય છે આપણે ચિત્ર કલામાથી સ્થાન સ્થિતિ રચના શીખીએ છીએ તેવી રીતે ગતિ ક્રિયાનુ તત્ત્વ આપણે નૃત્યમાથી જાણીએ છીએ

સ્થાન સ્થિતિ રચના પ્રમાણે ગતિક્રિયાનુ મૂલ્ય કસબ તથા મનોભાવ બન્ને માટે છે

આવવુ-જવુ જેવી ગતિક્રિયા, અથવા ચીજવસ્તુ છુપાવવી—વગેરે તો કવિ નાટ્યકાર લખી આપે છે તે નાટ્યકથાનો પ્રવાહ વિકસાવવા—વિસ્તારવા, પણ દિગ્દર્શકો તો ગતિક્રિયાનો ઉપયોગ, મહત્ત્વ, વૈવિધ્ય અને મનોભાવ સ્થાપવા કરે છે

જુદી જુદી ગતિક્રિયાઓના મૂલ્યો

જુદા જુદા મૂલ્યો ધરાવતી જુદી જુદી ગતિ ક્રિયાઓ શીખવવી પડે છે અને નવા નટે કે નવા દિગ્દર્શકે ખોટી ગતિ ક્રિયા કઈ તે સમજતા શીખવુ પડે છે નટે એવી એક ઇન્દ્રિય કેળવવાની છે કે જેથી ખોટી ક્રિયા પરખાઈ આવે

બધી ગતિક્રિયાઓ શક્તિશાળી ક્રિયા કે નબળી ક્રિયાઓમા વહેચી શકાય આ પ્રકારનુ મૂલ્યાકન તો રિહર્સલ યોગ્ય સમયે નબળી કે શક્તિવત ક્રિયાઓ અજમાવી શકાય તે માટે જ કરવામા આવે છે દરેક પ્રકારની

ક્રિયા માટે યોગ્ય સમય જાણવો જોઈએ. ખોટા સમયે આવી ક્રિયા કરવાથી નાટકનો અર્થ સ્થાપવાને બદલે ઊલટો અર્થ સ્થપાય છે.

૧ શરીરની ગતિક્રિયાઓ

શરીરની ગતિક્રિયાઓમાં શક્તિવંત ક્રિયાઓમાં આગળ આવવું, સીધા ટટ્ટાર થવું, આગલા પગ પર વજન મૂકવું, હાથ ઊંચા કરવા, અથવા આગળ ધપવું તે છે.

નબળી ક્રિયાઓ એટલે પાછળ પગ મૂકવો, પાછા હટવું, પાછલા પગ પર વજન મૂકવું, બેસી પડવું, હાથ નીચે પાડવા, કોઈ ચીજ પાસેથી ખસી જઈ દૂર ચાલ્યા જવું.

ગતિ-ક્રિયાના સામાન્ય પ્રવાહમાં એક પાત્ર રોકાઈ જાય તે પહેલાં જે છેલ્લી ક્રિયા કરે તે ગતિ-ક્રિયાની અસર સચોટ પડે છે. એક પાત્રને બેસવાનું છે છતાં તેને આપણે શક્તિવંત બતાવવું છે તો આપણે એ પાત્રને બેસવાની સ્થિતિમાંથી ટટ્ટાર બનાવીને બોલાવીએ અથવા મોટી ચેષ્ટા-ક્રિયા કરાવીએ તો તે પાત્રને મહત્ત્વ પ્રદાન થાય છે. એક બાળક જમીન પર બેઠું હોય અને માને જોઈ ઊભું થાય; પણ મા ગુસ્સે થાય ત્યારે બાળક માથું ઝુકાવી દે અને પાછલા પગ પર શરીરનું વજન મૂકે—આ નબળી ક્રિયા મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે. સાચે વખતે કરાયેલી આ નબળી ક્રિયા મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે.

આમ શક્તિવંત ક્રિયામાંથી નબળી ક્રિયા અને નબળી ક્રિયામાંથી શક્તિવંત ક્રિયામાં જવું તે નૃત્યની અસર છે. આ શક્તિવંત કે નબળી ક્રિયાઓ અનેકગણી વધારી દેવાથી નૃત્ય સરજાય છે.

રંગમંચ પર ગતિક્રિયાઓ

સ્ટેજ પર થતી પાત્રોની ગતિક્રિયાઓની રેખાઓનું પોતાનું મૂલ્ય હોય છે.

(ક) ગતિક્રિયાઓનું મૂલ્યાંકન

જો એક શક્તિવંત ક્રિયાની પાછળ નબળી ક્રિયા થાય તો આગલી ક્રિયા પણ નબળી થાય છે. દા. ત. એક માણસ ઉપરથી નીચે સ્ટેજ પર ચાલીને આવે (શક્તિવંત ક્રિયા) પણ બેસે (નબળી ક્રિયા)—તો આખી ક્રિયા નબળી બની જાય છે. આ નબળી બનેલી ક્રિયામાં શક્તિ પૂરવા તેણે કાંઈક વધુ પ્રમાણમાં હાથપગની ચેષ્ટા બતાવવી રહી. તેવી જ રીતે એક નબળી ક્રિયાની પાછળ શક્તિવંત ક્રિયા થાય તો આખી ક્રિયા શક્તિમાન થાય છે. દા. ત.—નીચેથી પીઠ ફેરવી ઉપર તરફ ચાલવા માંડો (નબળી ક્રિયા) અને એકદમ આખા પ્રેક્ષક તરફ ફરો (જોશવાળી ક્રિયા)—આખી ક્રિયા શક્તિશાળી લાગશે; પાત્રને શક્તિવંત રીતે ઉપરના ભાગમાં બહાર નીકળી જવા આવી ક્રિયા જ મદદરૂપ બને છે.

સ્ટેજના નબળા વિભાગમાંથી શક્તિવાન વિભાગમાં જવાની ક્રિયા શક્તિવંત બને છે. કોઈ વાર્તાલાપ કે પાત્રને મહત્ત્વ આપવા નબળા ભાગથી મજબૂત ભાગમાં જવું–એક ઉત્તમ માર્ગ છે. કોઈ એક પાત્રને નબળા વિભાગના (મહત્ત્વ વિનાનાં) સ્થાનમાં ઊભું રાખે અને ચોક્કસ પળે તેને આગળ લાવો તો તે પાત્ર ઘણું શક્તિવંત-મહત્ત્વનું બની જશે. આવા પાત્રને મહત્ત્વના સ્થાને સતત રાખવાથી એટલું બધું મહત્ત્વપ્રદાનના થતું નથી જેટલું નબળાથી શક્તિમાન વિભાગમાં જવાથી થાય છે.

આ સિદ્ધાંત નાટ્યપ્રયોગનું વિધાન કરવામાં—દિગ્દર્શન નિર્માણમાં ઘણે મોટે ભાગે સાચો ઠરે છે. કેટલાંક દશ્યોમાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં પાત્રોને બોલ્યા વિના ઊભા રહેવાનું હોય છે. તેમને આવી રીતે પાછળ રાખી, તેમની ઉક્તિ પર આગળ લાવવાથી નાટ્ય અર્થ સ્થપાય છે અને આમ નબળા વિભાગથી શક્તિમાન વિભાગમાં જવાથી મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે.

(ખ) સપાટી સાથે સંબંધ ધરાવતી ગતિક્રિયા

નીચેની સપાટી પરથી ઊંચી સપાટી તરફ ગતિક્રિયા શક્તિવંત ક્રિયા છે. આળોટતું શરીર ટટ્ટાર ઊભું થાય, યા તો પગથિયાં પર ઊભેલું પાત્ર જુઓ કે પગથિયા ચઢતું પાત્ર જુઓ. એક પાત્ર નીચે સ્ટેજથી ઉપર જાય (નબળી ક્રિયા) પણ ઉપર ગયા પછી પગથિયાં ચઢે (મજબૂત ક્રિયા) અને જો એક વખત પ્રેક્ષક તરફ ફરી પગથિયાં ચઢે તો તેનું મૂલ્ય ઘણુ વધી જશે.

(ગ) ગતિક્રિયાની લંબાઈ

લાબું ચાલવાથી ક્રિયામાં નબળાઈ આવે છે—જો બહાર જવાની ક્રિયા હોય તો કુશળ દિગ્દર્શક તે પાત્રને બહાર નીકળવાનો સમય આવે તે પહેલાં યોગ્ય ફેરફારો કરી પાત્રને બહાર નીકળી જવાના સ્થાન પાસે લાવી મૂકે છે. બહાર નીકળવા વખતની ચાલમાં ઝડપ લાવવાથી નબળાઈ નિવારી શકાય છે; યા તો લાંબી ચાલમાં શરૂમાં ધીરી પછી એકદમ ગતિ મૂકવામાં આવે તોપણ નબળાઈ ઘટી જશે. અથવા તો બહાર નીકળનાર આસપાસ બીજાં પાત્રો દ્વારા તેની ગતિક્રિયામાં શક્તિ લાવી શકાય છે અથવા ગરમ ચર્ચા કરતાં પાત્રોનું બહાર નીકળવું પણ શક્તિ પ્રદાન કરે છે.

(ગ) દશ્યરચના સાથે સંકળાયેલી ગતિક્રિયા

દશ્યરચના બનાવનાર માટે પ્લાન દિગ્દર્શક તૈયાર કરે છે. તેમાં પ્રવેશ અને જવાનાં સ્થાનો ગોઠવાય છે. તેની સાથે ગતિક્રિયાઓ સંકળાયેલી છે.

સામાન્ય રીતે પ્રવેશદ્વાર ઉપર મધ્યમાં હોય તે સારુ કે જેથી પાત્ર આખું પ્રેક્ષક તરફ ફરેલું પ્રવેશી શકે; નીચે સ્ટેજ તરફ આવવાની શક્તિમાન ક્રિયા કરી શકે અને નીચે ઊભેલાં પાત્રોની દષ્ટિરેખામાં આવતું પાત્ર કેન્દ્ર બની શકે.

બહાર જતા પાત્રોને બને તો સાવ નીચે જમણી બાજુએથી બહાર લઈ જવા કારણ કે પીઠ ફેરવી જતા પાત્રોને બદલે અર્ધ પ્રોફાઈલ પાન અસરકારક દેખાય છે અને મધ્યમાથી જમણી બાજુ જતી ક્રિયા મધ્યમાથી ઉપર જતી ક્રિયા કરતા વધારે શક્તિવત છે

પાત્રોના પ્રવેશ કરતા તેમનુ જવુ એ વધારે અગત્યનુ છે, કારણ કે જવાની પળમા નાટકના પ્રસગનુ મહત્ત્વ સમાયેલુ છે દૃશ્યરચના નક્કી કરવામા આ તત્ત્વને મહત્ત્વ આપવુ જોઈએ જ, જો પાત્રનો પ્રવેશ અને બહાર જવાનુ એક જ દ્વારમાથી થતુ હોય તો તેના પર ખાસ ધ્યાન આપવુ જ જોઈએ બહાર જવાનુ સ્થાન આવવાના સ્થાન કરતા આ દૃષ્ટિએ મહત્ત્વ ધરાવે છે જ તેથી આપણી પાસે એક જ દ્વાર હોય અને નાયિકા ઘર છોડી જાય—અને એ પરકાષ્ઠા હોય તો તે આ પાત્રનુ બહાર જવુ એ તેના પ્રવેશ કરતા મહત્ત્વનુ છે તેથી પાછળ બતાવેલા પાચ ચિત્રોનો અભ્યાસ કરતા સમજાશે કે—I ૧—પ્રવેશ માટે શ્રેષ્ઠ પણ II—૨ પરથી સમજાશે કે તે દિશા તો જવા માટે ખરાબ II—૧ જવા માટે સારુ કારણ કે ચિત્રમા I—૩ પ્રમાણે—પ્રવેશ ખરાબ છે તેથી દ્વારનુ સ્થળ નીચે જમણે ખૂણે જ મૂકી શકાશે

ઉપર પ્રમાણે સ્ટેજરચના કરી પાત્રોને ચલાવી જુઓ અને પ્રવેશ તથા જવાની ક્રિયાઓ કરાવી જુઓ એટલે ઉપર તારવેલા નિયમોનો અર્થ સમજાશે

કેવળ અનુભવે એમ સ્થાપી શકાયુ છે કે ડાબી બાજુએથી જમણી બાજુએ જતા માણસની ક્રિયા ઘણી શક્તિશાળી લાગે છે

જમણી બાજુથી ડાબે જતી વ્યક્તિને મહત્ત્વ ઘણુ ઓછુ મળે છે આપણે વાચીએ કે ચિત્ર જોઈએ કે ચિત્ર જોઈએ કે પ્રકૃતિને જોઈએ તો હમેશા આપણી ડાબી બાજુથી શરૂ કરી જમણી બાજુએ જઈએ

છીએ. જ્યારે માણસને આપણી ડાબી (સ્ટેજની જમણી) બાજુએથી જમણી તરફ જતો જોઈએ ત્યારે આપણી દષ્ટિને સરલ ગતિનો અનુભવ થાય છે, પણ આપણી નજર સામેથી માણસ આવતો દેખાય એટલે કે આપણી જમણેથી ડાબી પાંખ તરફ ત્યારે જાણે આપણી સ્વાભાવિક દષ્ટિરેખા ભેદી માણસ આવતો હોય તેવું દેખાય છે. તેથી આવનાર માણસ શક્તિવંત દેખાય છે.

આમ પ્રેક્ષકની આપણી ડાબીથી જમણી બાજુએ જતી ગતિ માટે સરલતા, અને પ્રેક્ષકની જમણીથી ડાબી બાજુ તરફ થતી ગતિ માટે 'ઘર્ષણ–વિરોધ'નો જે અનુભવ થાય છે તે જુદા જુદા પ્રકારના મનોભાવોની તેજીલી કે નબળી પળોને વ્યક્ત કરવા મદદરૂપ થાય છે.

જો નટોએ શક્તિપૂર્વક પ્રવેશ કરવો હોય તો આપણી જમણીથી ડાબી (અથવા સ્ટેજની ડાબીથી જમણી બાજુએ) બાજુએ ગતિ થાય તેમ કરવો. વિજેતા લશ્કર, હુમલો કરતા માણસો, સરઘસો, કૂચ, વગેરે સ્ટેજની ડાબી બાજુએથી પ્રવેશ કરી જમણી તરફ જાય.

હારેલા લશ્કરો, નબળી ક્રિયાઓ, નિરાશા, નાસીપાસી બતાવતી ક્રિયાઓ સ્ટેજની જમણીથી ડાબી બાજુએ કરવી. પ્રયોગ પરંપરાએ આ લક્ષણો સ્થાપેલાં છે.

એક પાત્ર સ્થિર બેઠું હોય, યા ઊભું હોય અને એક પાત્ર પ્રવેશી તેની પાસે જાય છે. અહીં પ્રશ્ન મૂળભૂત છે. સ્થિર બેઠેલું કે ઊભેલું પાત્ર શક્તિમંત કે પ્રવેશ કરતું? જે પાત્ર સ્ટેજના ડાબા ભાગથી ચાલી જમણા ભાગ તરફ જાય તે પાત્રો મધ્યમાં ઊભેલા પાત્ર કરતાં શક્તિવંત પાત્ર છે. આવા દાખલામાં પ્રવેશ કરતું પાત્ર વધારે મહત્ત્વ પામે છે.

હવે માનો કે બેઠેલ કે સ્થિર ઊભેલ પાત્રને મહત્ત્વ આપવું છે તો તેને સ્ટેજની ડાબે મધ્યમાં મૂકવું અને પ્રવેશ કરતા પાત્રને જમણીથી ડાબી બાજુએ લઈ જવું (જેથી તેને ગૌણ મહત્ત્વ મળે છે). આ બન્ને

દાખલામા ગતિક્રિયાને તખ્તા પગના સ્થાન કરતા વધારે મૂલ્ય મળે છે શક્તિવત સ્થાન કરતા તો ક્રિયા જ વધારે શક્તિવત છે તેવી જ રીતે નબળી ક્રિયા તે નબળા સ્થાન કરતા વધારે નબળી હોય છે

૪. Diagonal ગતિ-ક્રિયા

નીચે જમણી બાજુથી ઉપર ડાબી બાજુએ અથવા ઉપર ડાબી બાજુએથી સાવ નીચે જમણી બાજુએ, અથવા નીચે ડાબી બાજુએથી ઉપર જમણી બાજુએ અથવા ઉપર જમણી બાજુથી નીચે ડાબી બાજુએ થતી Diagonal ગતિક્રિયાને ચાર પ્રકારના જુદા જુદા મૂલ્યો તેમજ અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે

ફૂટલાઈટની રેખાને સમાતર કે કાટખૂણે ઊભી ગતિરેખા કરતા આ Diagonal ક્રિયા ઓછી શક્તિવત છે પણ આ Diagonal રેખા બીજી રેખાઓ કરતા ઘણી લાબી દેખાય છે,—જાણે કે લાબો પથ કાપતી હોય અને સ્ટેજની બહાર ચાલી જતી હોય તેમ લાગે છે જ્યારે કોઈ પ્રવેશ ક્રિયા કે જવાની ક્રિયા કોઈ દૃશ્ય માટે પ્રાણરૂપ અગત્ય ધરાવે છે ત્યારે આ Diagonal રેખાનો સુદર ઉપયોગ થતો હોય છે

આમ ગતિક્રિયાના ચાર પ્રકારો તો ક્રિયાના મૂલ્યો જ સૂચવે છે, પ્રથમ શરીર સાથે સકળાયેલી ગતિક્રિયા ત્યાર પછી સ્ટેજ સાથે સકળાયેલી ગતિક્રિયા

ગતિક્રિયા અને વાર્તાલાપો

એ ધ્યાન રાખવુ અગત્યનુ છે કે ગતિક્રિયાનો આધાર તો વાર્તાલાપો જ છે

આ ગતિક્રિયાઓને વાર્તાલાપો સાથે શો સબધ છે? બધી ગતિ ક્રિયાઓને ઉક્તિઓ સાથે સકળાવી જ જોઈએ

૨ ઉક્તિઓનું મૂલ્ય

પાઠમાં કેટલીક ઉક્તિઓ જોરદાર હોય છે ને કેટલીક નબળી. અહીં એ યાદ રાખવું કે નબળી લીટીઓ પણ કેટલીક વખત મહત્ત્વપ્રદાન કરી શકે. આ લીટીઓ મજબૂત હોય કે નબળી, તેમને ક્રિયાઓ સાથે ચોક્કસ સંબંધ છે જ. દરેક ઉકિતમાં તેની ક્રિયા સમાયેલી છે જ. આમ નાટકની એક પછી એક આવતી ઉક્તિઓ નૃત્યની એક પછી એક આવતી ક્રિયાઓ જેવી છે. નાટકમાં સ્થિર ક્રિયા તે જાણે કે કાલ-ખંડમાં પાડેલો વિરામ છે; નૃત્યમાં પણ તેમજ છે અને સંગીતમાં પણ તેમજ છે.

જેવી ક્રિયા તેવી ઉકિતને શકિતવંત કે નબળી બનાવી શકાય. ઉકિતને જેવી ક્રિયા આપીએ તેવી ઉકિત શકિતવંત કે નબળી બનવાની અથવા કેટલીક ઉક્તિઓનો અર્થ પણ જુદી ક્રિયાઓ આપવાથી ધરમૂળથી બદલી શકાશે. તો પછી આપણી ઉક્તિનું મૂલ્યાંકન કેવી રીતે થાય છે? અને તેને અર્થ કેવી રીતે આપવો? નાટકનાં એકાદ તત્ત્વનો અર્થ—પાત્ર, દૃશ્ય, વાર્તાલાપ, તો નાટકની અખિલાઈમાંથી પ્રગટ થતા અર્થના અનુસંધાનમાં છે. તેથી નાટકમાં એકાદ વાકયનો—કે ઉક્તિનો અર્થ પણ સમગ્રનાં મૂલ્યાંકનમાંથી જ, તેના સંબંધોમાંથી જ પ્રગટ કરવાનો હોય છે.

તેથી ઉકિતઓનું મૂલ્ય સમજતાં શીખવું જોઈએ. ઉકિતઓનું મૂલ્ય સમજવાનું કામ સરળ નથી—એ એક અનુભવે થતી સહજજ્ઞાનની ક્રિયા છે—જાણે કે આંતર પ્રેરણાથી સમજાતી વસ્તુ છે. પણ તે છતાં આપણે કેટલીક ઉકિતઓ અને તેમને અનુરૂપ ગતિક્રિયાઓને સમજીએ.

(ક) એક વાર્તાલાપની નક્કર અને શક્તિવંત ઉકિત માટે તેવી જ નક્કર અને શકિતવંત ક્રિયા વાપરવી જોઈએ.

આવી ઉક્તિઓ—આજ્ઞાકારક,
નિશ્ચયાત્મક,
સંઘર્ષ,
વિરોધ,
સામનો,
આશાવાદ,
ધમકી,
દર્શન,

વિચારસ્પષ્ટતા—વગેરે મનોભાવો માટે વપરાય. આવી ઉક્તિઓ—"હુમલો કરો," "આ કરો—તે કરો," "શાંત રહો નહિ તો બહાર ચાલ્યા જાઓ," "ઊભા થઈ માન આપો" વગેરે—આ ભાવાત્મક ઉક્તિઓ છે.

(ખ) નબળી ઉક્તિઓ માટે નબળી ક્રિયાઓ નિયોજવી.
શંકા,
હાર,
અંતરમાં ડૂબકી મારવાની ક્રિયા,
બીક,
નિરાશા,
ભય વગેરે માટે નબળી ક્રિયાઓ નિયોજવી.

દા. ત. :—"આ મને શું થઈ ગયું છે?" "આ મેં કેવું કૃત્ય કરી નાખ્યું?" "આ શો ગોટાળો છે?"

(ગ) જે ઉક્તિ થોડી મજબૂત, થોડી નબળી હોય છે—જે નબળી શરૂ થાય અને મજબૂત રીતે પૂરી થાય, અથવા ઊલટું—તેના નબળા ભાગ માટે નબળી ક્રિયા ગોઠવવી, મજબૂત ભાગ માટે મજબૂત ક્રિયા ગોઠવવી. દા. ત. :—

"હવે વધુ નહિ રહેવાય. તુ દુઃખી થશે.....(નબળી લીટીઓ)......તેથી મારે હવે ચાલ્યા જવુ જોઈએ (શક્તિવંત ઉક્તિ)."

(ઉપર જણાવેલ નબળી ઉક્તિ માટે નબળી ક્રિયા અને શક્તિવંત ઉક્તિ માટે શક્તિવંત ક્રિયા ગોઠવવી.)

(ઘ) એક ઉક્તિના સાચા અર્થને મહત્ત્વ આપવા તેને અપાયેલી ગતિક્રિયાનું મૂલ્યાકન કરવું અગત્યનું બને છે. ઉક્તિ સાથે સંકળાતી ક્રિયા પ્રમાણે ઉક્તિ શક્તિવંત કે નબળી દેખાવાની. દા. ત. :—

"પરિણામે મારે સહેવાનું છે" આ ઉક્તિને મજબૂત ક્રિયા આપો તો વિરોધાત્મક દેખાશે. એટલે કે હું વધારે સહન કરવાનો નથી; પણ આ ઉક્તિને નબળી ક્રિયા આપો તો "હવે હું શું કરું ?" તે અર્થ થશે!

(ચ) બીજી ઉક્તિ જુઓ "હા! આ ફૂલ રૂપાળું છે."—શક્તિવંત ક્રિયા સાથે જોડો તેનો એક અર્થ છેઃ પણ નબળી ક્રિયા સાથે આ વાક્ય જોડો—અર્થ ઊલટો થઈ જશે એમ આ ઉક્તિનો અર્થ બદલાઈ જશે; અને તેથી નટ કે દિગ્દર્શક માટે એ અગત્યનું બને છે કે ઉક્તિનો સાચો અર્થ નક્કી કરવો—જેથી તે અર્થને અનુરૂપ ક્રિયા આપી શકાય.

(છ) હાસ્યમાં મજબૂત ઉક્તિ માટે નબળી ક્રિયાનો આધાર લેવાય છે. તેવી જ રીતે નબળી ઉક્તિ માટે ઘણી મજબૂત ક્રિયાનો આધાર લેવાથી હાસ્ય જન્મે છે.

કટાક્ષમાં મજબૂત ઉક્તિનો નિષેધાત્મક અર્થ હોય છે અને જેથી અર્થ પ્રમાણે જ તેની ક્રિયા આવવાની હોય છે.

દા. ત. :—પુરુષ : માનવ ઇતિહાસ કહે છે કે પ્રણય જીવનમાં......
સ્ત્રી : જાણું છું કે ઇતિહાસનો તમારો અભ્યાસ ઘણો ઊંડો છે.

ઉક્તિ પર, આગળ કે પાછળ ક્રિયાઓ

જે ક્રિયા ઉક્તિનું ચિત્ર રજૂ કરતી હોય તે ક્રિયા ઉક્તિ પર જ આવવી જોઈએ. જો ક્રિયા અને ઉક્તિને છૂટા પાડવામાં આવે તો અસર હળવી થાય છે.

જો કોઈ ઉક્તિને મહત્ત્વ આપવું હોય તો ઉક્તિ બોલાતાં પહેલાં તેની ક્રિયા કરવી. એટલે કે ક્રિયા કરવાથી આવનારી ઉક્તિને ચીંધવામાં આવે છે. નટ એક ક્રિયા કરે, પ્રેક્ષકોનું ધ્યાન એકાગ્ર કરે અને પછી વાક્ય બોલે. ઉક્તિનું નિદર્શન કરવા આ એક સારી રીત છે. આમ ઉક્તિ ચીંધવા માટે ક્રિયા બીજી રીતો સાથે જોડી શકાય.

૧ અગત્યના શબ્દો પહેલાં અવાજમા, ક્રિયામાં કે બીઝનેસમાં વિરામ મૂકવો.

૨ શક્તિવંત સ્ટેજ વિભાગમાં આવી નટ ધ્યાન પકડે તેવું સ્થાન લે.

૩ મોટા અવાજથી ધીરામા ધીરા અવાજ સુધી અવાજ પાડી દઈ બે પ્રકારના વિરોધી રણકારો દ્વારા.

૪ અવાજનો રણકાર વધારી કે ઘટાડી.

૫ ઉક્તિઓની લય બદલી નાખી મહત્ત્વપ્રદાન કરી શકાય છે.

જો ઉક્તિને મહત્ત્વ આપવું હોય તો ઉક્તિ પહેલા કરાતી ક્રિયા તે નજર ખેંચે એટલી શક્તિવંત હોવી જોઈએ;—પણ જો ક્રિયાને વધુ મહત્ત્વ આપવું હોય તો તો ઉક્તિ પહેલાં થતી ક્રિયા નબળી કરવી. એક પાત્ર 'ઉપરસ્ટેજ' તરફ ફરી જાય (નબળી ક્રિયા) અને પછી પ્રેક્ષક તરફ ફરી ઉક્તિ બોલે (શક્તિવાન ક્રિયા)—તો પરિણામે ક્રિયાને શક્તિ મળે છે.

ઉક્તિ બોલાય પછી ક્રિયા થાય તો ક્રિયાને મહત્ત્વપ્રદાન થશે. ઉક્તિ ધ્યાન એકાગ્ર કરશે અને તેની પછી થનાર ક્રિયાને મહત્ત્વ મળે

છે. અહીં પણ ઉક્તિ થઈ ગયા પછી આવનારી ક્રિયાને જો મહત્ત્વ અપાવવું હોય તો તે ક્રિયા નબળી ન હોવી જોઈએ.

ક્રિયાના વિષય પર સ્વામીત્વ ન હોય તેવો દિગ્દર્શક નાટક સાથે ચેડા કરશે અને નાટક બગાડી નાખશે.

મહત્ત્વપ્રદાન કરતી ક્રિયા

(ક) ક્રિયા અને વાર્તાલાપ

ક્રિયા ધ્યાન એકાગ્ર કરે છે. પ્રેક્ષકો ઉક્તિ ન સાંભળતાં ક્રિયા જુએ છે. એક પાત્ર પોતાની ઉક્તિઓમાં મહત્ત્વપ્રદાન કરી સ્થાપે તોપણ એક નાની સરખી ચેષ્ટા આખા ગંભીર રીતે ઘડાયેલા હવામાનનો વિનાશ કરી નાખશે. ગંભીર દૃશ્યમાં એકાદ પાત્ર લાકડી હલાવે, પંખો હલાવે, ખોંખારો ખાય, મોજા સરખા કરે તો આ ક્રિયાઓ નાટકને મારનારી થાય છે.

(ખ) વાર્તાલાપો અને પશ્ચાદ્ભૂની ક્રિયાઓ

યુદ્ધ કરતાં કરતાં બે પાત્રો વચમાં વચમાં બોલે એવું આવતું હોય ત્યારે જો ઉક્તિઓ સંભળાવવી હોય તો ક્રિયાને તથા માણસોને સ્થગિત કરવા જ પડે છે.

(ગ) નટોના વ્યક્તિગત વાક્યો અને ક્રિયાઓ

પોતાની જ ઉક્તિઓ પર નટો ક્રિયા કરે એ રંગમંચની પ્રણાલિ છે. નટે પોતે જ કઈ ઉક્તિ પર ક્રિયા કરવી તે શોધવું જોઈએ અને ઉક્તિ તથા ક્રિયાનો સંબંધ તેણે જ નક્કી કરવો જોઈએ.

જ્યાં ઉક્તિ પોતે ક્રિયાનું વર્ણન કરે—"હું જાઉં છું !" "આ ચાલ્યો !" "આવજો !" તેવી જ ઉક્તિઓ ક્રિયા બતાવે છે.

(ઘ) પ્રવેશ અને વાર્તાલાપ

પ્રવેશ કરનાર પાત્રે પ્રવેશ પર બોલવું જોઈએ. પોતાને સ્થાને પહોંચ્યા પછી બોલવાથી સમય બગડે છે; પ્રવેશ કરતાં નટ માટે ઉક્તિ તૈયાર હોય છે જ.

(ચ) એક પાત્ર વાત કરતું હોય ત્યારે તેને ઓળંગનાર પાત્રે તેની આગળથી જ જવું. આ કારણે જ નટ પોતાની ઉક્તિ પર ચાલે છે. જ્યારે ઓળંગવા તમે નટની પાછળથી પસાર થાઓ ત્યારે દૃષ્ટિકેન્દ્ર બહાર જાઓ છો. નાનાં પાત્રો 'ઉપરસ્ટેજ' પર હરેફરે.

(છ) બહાર જનાર પાત્ર પોતાની છેલ્લી ઉક્તિ પહેલાં દરવાજા પાસે પહોંચી જાય તે જ યોગ્ય છે. સામાન્ય રીતઃ નટ થોડાં વાક્યો બોલી લીધા પછી દરવાજા પાસે જાય અને ત્યાંથી છેલ્લાં વાક્યો બોલી બહાર જાય. છેલ્લાં વાક્યો પછી નટને ઘણું ચાલવું ન પડે તે દિગ્દર્શકે ધ્યાનમાં રાખવું. જો પાત્રનું બહાર જવું ઘણું મહત્ત્વનું હોય તો બાકીના નટોએ થોડી પળો રોકાઈ જવું અને પછી જ દૃશ્ય આગળ ચલાવવું.

દૃશ્યલયમાં ક્રિયા અને વાર્તાલાપનો સંબંધ

દૃશ્યલયમાં વાર્તાલાપ અને ક્રિયાનો સંબંધ ઝીણવટથી વિચારવો જોઈએ. ક્રિયાઓ એવી યોજાવી જોઈએ કે શબ્દો—ઉક્તિઓને હાનિ ન પહોંચે; લય તો મનોભાવમાંથી કે પાત્રમાંથી કે શૈલીમાંથી બહાર આવે છે. જેવી સ્થિતિ, પરિસ્થિતિ, વાતાવરણ તેવી લય.

આવાં દૃશ્યોમાં ક્રિયાઓનું સ્પષ્ટ આકારવાળું આયોજન થવું જોઈએ. ક્રિયાઓના ત્રિકોણો, ગોળાકાર, સીધી લીટીઓ—ગમે તેવા આકારોમાં પ્રગટ થાય અને આ આકારોનું વારંવાર પુનરાવર્તન કરવાથી દૃશ્યની લય બંધાય છે.

ન બોલનાર પાત્ર દ્વારા પણ લય બાંધી શકાય.

(ક) સ્થિર નટોને નીચે-સ્ટેજમાં ગોઠવવા. ક્રિયા કરતા નટોને ઉપર; તેની ક્રિયા ઉપરથી નીચે ડાબી બાજુ તરફ.

(ખ) સ્થિર નટના વાક્યો મોટેથી બોલાય—બીજો નટ નબળી ક્રિયાઓ કરતો હોય ત્યારે. સ્થિર નટ સહેજ હાલીચાલી પછી વાક્યો બોલે અને ચાલતો નટ જગાક થોભી જાય.

(ગ) નટ રોકાઈ પોતાની ઉક્તિઓને મહત્ત્વ આપી બોલે અને ફરી વાર લયને વધારી ક્રિયા કરવા માડે. અથવા શક્તિવંત ક્રિયા કરી પછી બોલી મહત્ત્વપ્રદાન કરે.

(ઘ) ગતિક્રિયાનો આકાર તો આવો—નટે ત્રિકોણે રાખવાનો અને તેની ક્રિયા ઉપર મધ્યથી ડાબે નીચે ઊતરશે પછી ડાબી નીચેથી 'ઉપર ડાબે' જશે અને 'ઉપર ડાબેથી' 'ઉપર મધ્ય' તરફ જશે.

ઉપર મધ્યથી નટનો થતો ત્રિકોણ.

આ આકારમાં વૈવિધ્ય લાવવા નટે શરીરની જુદી જુદી સ્થિતિઓનો ઉપયોગ કરવો અને આ સ્થિતિઓમા વાર્તાલાપો બોલવા અને દૃશ્ય વધે તેમ તેમ ક્રિયાની લય પણ વધતી જાય—અને અંતે ઘણી વધી જાય કે ઘણી ઘટી જાય, જેવી દૃશ્યની આવશ્યકતા !

ક્રિયા અને ગતિચિત્રો

આપણે વાર્તાનાં જે ગતિચિત્રો સ્થાપીએ છીએ તેમાં કેટલાંક ચિત્રોમાં ક્રિયાઓ આ ચિત્ર જેટલી જ અગત્ય ધરાવે છે. સોલોમોનની વાર્તામાં ઘણી ક્રિયાઓ ન હતી છતાં ચિત્રોને ચેતનવંત બનાવવા તથા કથાપ્રવાહ આગળ વહેવડાવવા ક્રિયાઓ આવશ્યક હતી; પણ કેટલાંક દૃશ્યોમા ક્રિયાઓ દ્વારા જ ચિત્રોનુ સારતત્ત્વ—કે કથાતત્ત્વ પ્રગટ થાય છે. દા. ત. :—બે દૂર ઊભેલા મિત્રો: તેઓ પાસે આવે ત્યારે તેમનો અનુરાગ વધે. વધુ નિકટ આવે: અંતે સાવ નિકટ આવે. આ ગતિ-

ક્રિયા નાટકની વાર્તાને સ્પષ્ટ કરે છે. આમ દૂર ઊભેલાં બે પાત્રો સાવ નજીક આવે અને ગાઢ પ્રેમાલિંગનમા સમાઈ જાય યા તો લોહીલુહાણ થાય તેવું યુદ્ધ કરે—દરેક પગથિયું એક એક ચિત્ર છે અને ક્રિયા દ્વારા જ સિદ્ધ થાય છે.

ક્રિયાઓ અંગે ધ્યાનમાં રાખવાની સૂચનાઓ

૧ કેવળ ક્રિયા દ્વારા દૃશ્યનું ઘડતર

દશ્યનુ પદે પદે ઘડતર કરવા માટે અવાજ, લય અને ક્રિયા આવશ્યક છે. જો કેવળ ક્રિયા દ્વારા દશ્યનુ ઘડતર કરવું હોય તો ક્રિયાનો જથ્થો વધારવો જોઈએ, મૂલ્યો. પાત્રોનાં સ્થાનો, અને મનોભાવોની તીવ્રતા બદલવા જોઈએ અને સામસામાં વિરોધોનો ઉપયોગ કરવો જોઈએ.

(ક) ૧ શરૂમાં નાની ક્રિયાને લાંબી લાબી વધારતા જાઓ.
૨ ક્રિયા કરનારા માણસો વધારો.
૩ સામસામી વિરોધી ક્રિયાઓ વધારો.
૪ નાની નાની ગતિક્રિયા વાપરો.
૫ નબળી શરીરસ્થિતિમાંથી—અને સપાટીમાંથી શક્તિમાન તરફ વળો.
૬ શક્તિમંત વિભાગો વાપરો.
૭ ક્રિયાની ગતિમાં તથા ભાવમાં તીવ્રતા વધારો.
૮ એકબીજાને ઓળંગતાં પાત્રો વધારો.
૯ નાની નાની ક્રિયાઓ વધારો.
૧૦ વ્યક્તિમાથી જૂથની ક્રિયાઓ વિકસાવો.

(ખ) ક્રિયાસંચય : દશ્યની શરૂઆતમા તો પરિસ્થિતિ પોતે ઘણી રસપ્રદ હોય તો કદાચ દશ્યને ટુકડે ટુકડે સમજાવવું નહિ પડે;

પણુ દશ્યના પાછળના ભાગમાં દશ્યનાં વિભાગો ઘણી ઝડપથી રચાય છે. આમાય જે કોઈ પાત્ર દશ્યનું સંચાલન કરવા સમર્થ હોય કે અસમર્થ હોય તેના પર દશ્યનું ઘડતર આધાર રાખે છે. એક તત્ત્વ પર ધ્યાન રાખવું કે દશ્યનું ઘડતર પદે પદે થાય તેવું તેનું વ્યવસ્થિત, નિયોજિત નિર્માણુ કરવું અને આવા નિર્માણમાંથી પાત્રો સાથે અને પરિસ્થિતિ સાથે સંબંધ સાચવી દશ્ય સરલ રીતે રચાશે. ક્રિયાસંચય કરવા આવું ક્રમે ક્રમે—પદે પદે થતું ઘડતર આવશ્યક છે.

૨ સમાંતર અને પ્રતિક્રિયા

સમાંતર ક્રિયા અને પ્રતિક્રિયા—એટલે કે સરખી કે તદ્દન વિરોધી દિશાઓમાં બે વ્યક્તિઓ એક જ પળે ચાલે તેનો નિષેધ ગણવો. હાસ્ય-પ્રધાન નાટકોમાં આવી ક્રિયાઓ ચાલે. એક પાત્રની ક્રિયાને સહેજ તોડવાથી આ ક્રિયાઓ સમાંતર કે પ્રતિક્રિયાઓની નહિ લાગે.

૩ વિરોધાત્મક ક્રિયાઓ

એક ટોળું સ્ટેજની જમણી બાજુએ વિજયનાદ કરતું જાય (નબળી દિશામાં શક્તિવંત ક્રિયા) અને હારેલી વ્યક્તિ ડાબી બાજુમાં (શક્તિવંત દિશામાં નબળી ક્રિયા) સ્થાપવાથી બન્ને તત્ત્વોને મહત્ત્વ પ્રાપ્ત થાય છે

૪ હિંસાત્મક દશ્યોનું ઘડતર

બને ત્યાં સુધી હિંસાત્મક દશ્યોને ઘણા જ ઠંડાં કરીને ભજવવાં. (ભ. ના. શાસ્ત્રમાં ખૂન વગેરે નેપથ્યે બતાવવાં સૂચના છે).

ખૂન થતાં પહેલાનો દશ્યભાગ પદે પદે એવી રીતે ઘડવો કે ખૂન તો આંખના પલકારામાં થઈ જાય; ખૂનનું સ્થાન સ્ટેજનાં નબળો ખૂણો પસંદ કરવો. શરીરને ફરનિચર પછવાડે પાડવું. જેથી અડધું દબાઈ જાય. આપઘાત, ગોળીબાર, આવા બધા દશ્યોમાં આ પ્રમાણે ગોઠવવું.

વિભાગોમાં પ્રણયદશ્યો રાખવાં. દિગ્દર્શકે જાણવું કે પ્રણયનો ભાવ પ્રેક્ષકોમાં જાગ્રત કરવાનો છે—નટોમાં નહિ. કૌતુક જગાડે તેવાં ચિત્રો રચવાથી આવાં દશ્યો રચાય છે. સુંદર આકર્ષક ચિત્રો પ્રેક્ષકોને મંત્રમુગ્ધ બનાવી દેશે અને નટોને દશ્યની ક્રિયામાં ગૂંથાયેલા રાખશે. દશ્ય અંતે આવતું આલિંગન માટે નટોને થોડા થોડા દૂર રાખવા, તેમને ધીરે ધીરે પાસે લાવવા, અને દશ્ય માટે જે વિભાગ વપરાય તેમાં જ થોડે થોડે દૂર રહી વધારે ને વધારે પાસે આવવાનાં કૌતુક-રમ્ય ચિત્રો રચનાં જવું આથી સાવ પાસે તો નટો થોડીક પળો જ રહેશે. આમ કૌતુકરમ્ય દશ્યો પ્રણયભાવ વ્યક્ત કરે. પ્રણયદશ્યો મધ્યમાં ઊભાં ઊભાં રચવાને બદલે ફરનિચર આસપાસ ગોઠવવાથી વધારે જામે છે.

૬—કેટલીક ગતિક્રિયાઓના પ્રકારો

(ક) વાર્તા વ્યક્ત કરવા થતી ક્રિયાઓ—જે લેખક નોંધે છે તે —જેવી કે પાત્રોનુ પ્રવેશવું—જવું—વસ્તુ પકડવી, બારી પાસે જવું, બારીની બહાર જોવું, ભોજન પીરસવું, ખા પીની—નાચવું, ગાવું, વગેરે.

(ખ) પશ્ચાદ્ભૂમાં વસ્તુઓ વ્યક્ત કરવા, બનતા બનાવો વ્યક્ત કરવા થતી ક્રિયાઓ.

(ગ) પાત્રનો સ્વભાવ વ્યક્ત કરવા કરાતી ક્રિયાઓ: દા. ત. :— અશાંત ઉદ્યોગવાળા માણસની ક્રિયાઓ—જેમાં ઊઠવું, બેસવું, ફરવું, નિસાસા નાખવા, આજુબાજુ ફરવું વગેરે: અને આ ક્રિયાઓનું પુનરાવર્તનઃ શિથિલ સ્વભાવના પાત્રની નબળી ક્રિયાઓ.

અધીરાઈ, ગૂંચવાયેલા માનસની ક્રિયાઓ વગેરે.

(ઘ) સારી સુંદર મનોરંજક એવી નટોની ઊભા રહેવાની,

બેસવાની, ચિત્રરચનાઓ સ્થાપવા થતી ક્રિયાઓ, જે દશ્યોને સુંદર બનાવવા—પૂરક ક્રિયાઓ થાય તે અથવા બે પેટાદશ્યો વચમાં યોજાતી ક્રિયા—જેમાં એક નટ અંદર જાય ત્યારે સ્ટેજ પરનો નટ રાહ જુએ તેની ક્રિયા વગેરે.

૭—ક્રિયાઓનો હેતુ

વાર્તા પશ્ચાદ્ભૂ કે પાત્ર સ્વભાવ વ્યક્ત કરવા કરાયેલી ક્રિયા હેતુ-પ્રધાન હો કે ન પણ હો: તે તો નાટક પર આધાર રાખે છે. જેમાં હેતુ ન હોય તે કેવળ નિરપેક્ષ ક્રિયા ગણવી; એટલે કે હુન્નરકસબની દૃષ્ટિની ક્રિયા હોવાની. હેતુપ્રધાન ક્રિયાનો પાયો તો મનોભાવમાં જ છે અને તેથી સાપેક્ષ છે.

સ્ટેજ પર ક્રિયાની હેતુપુરઃસરતા વ્યક્ત કરવાના ઘણા રસ્તા છે. પહેલાં તો કેવળ નિરપેક્ષઃ બીજે તે તો સંપૂર્ણ રીતે હેતુપ્રધાન ક્રિયા, જેમાં (૧) ધ્યેય તરફ જતી વાસ્તવવાદી ક્રિયા, (૨) મનોભાવવાળી ક્રિયા, (૩) પાત્રચારિત્ર્ય અનુસાર ક્રિયાઓ, (૪) અંકના આકાર પ્રમાણે યોજાતી ક્રિયા.

નિરપેક્ષ ક્રિયા

જ્યારે દશ્ય વાચાળ હોય, કેવળ વાર્તાલાપોમાં રચાયું હોય ત્યારે દિગ્દર્શક આવાં દશ્યો સ્થગિત, ઠંડાં ન થાય તેટલા માટે તેમાં 'ગરમી' લાવવા ક્રિયાઓ મૂકે છે. અલબત્ત આવી ક્રિયાઓ ઉક્તિઓના અર્થને વ્યક્ત કરતી હોય છે જ પણ દશ્યને વધારે 'ગરમ' રંગીન બનાવવા દિગ્દર્શક જે કેવળ નિરપેક્ષ રીતે શોધી કાઢે છે તેવી ક્રિયાઓ છે. આવી ક્રિયાઓ દિગ્દર્શકના ખ્યાલમાંથી જન્મતી હોય છે.

હેતુપ્રધાન ક્રિયાઓ
ધ્યેય પ્રતિ વળેલી વાસ્તવવાદી ક્રિયાઓ

કોઈ ધ્યેય સિદ્ધ કરવા કરાતી—નિયોજાતી ક્રિયાઓ, પ્રત્યેક ક્રિયામાં

હેતુ સ્પષ્ટ દેખાય છે. દરેક ક્રિયા વાસ્તવિક અને સાચી–હેતુ વ્યક્ત કરતી જ હોવી જોઈએ. (ઇબ્સન, વગેરેનાં નાટકો). આવાં નાટકોમાં જ્યાં કેવળ નાટ્યધર્મી ક્રિયાઓ આવે ત્યાં પણ તે વાસ્તવિક સત્ય વ્યક્ત કરતી હોવી જોઈએ. વાસ્તવવાદી નાટકોની ક્રિયાઓ એવી રીતે હેતુપ્રધાન બનાવવી કે જેથી હેતુ સિદ્ધ થઈ ગયો એમ ક્યાંય ન લાગવું જોઈએ.

મનોભાવોનાં ક્રિયાઓ

. આ ક્રિયાઓ તો પાત્રોના મનોભાવોના ફેરફારો, દષ્ટિમાં ફેરફારો કે સ્વભાવમાં ફેરફાર વ્યક્ત કરવા યોજાય છે તે છે. તે ઉપરાંત એક દશ્યમાં જુદાં જુદાં પાત્રોનાં સ્વભાવની અવસ્થાઓ વિચારી તે દશ્યની ક્રિયાઓ યોજવી જેથી પાત્રોનું વિશિષ્ટ મનોવિશ્લેષણ પ્રગટ થાય. દા. ત. અલ્લાબેલીમાં મૂળુભા પોતાનાં બધા સાથીદારોને આજીજી કરે છે કે હથિયાર છોડી બધા સરકાર સાથે સુલેહ કરે. મૂળુભાની ક્રિયામાં તે દરેક સાથીની પાસે જાય છે. દરેક સાથે પોતાનું મુખ મોડી ઊભો રહ્યો છે. બધી ક્રિયાઓ એકલા મૂળુભા જ કરે છે. દરેકે દરેક પાત્રની મનો-અવસ્થા આ રચનાઓમાં પ્રગટ થાય છે.

અંકના આકાર પર રચાતી ક્રિયાઓ

દશ્ય પ્રમાણે નહિ પણ આખા અંકના આકાર પ્રમાણે રચાતી ક્રિયાઓ વિષે વિચાર કરવો જોઈએ. આ ક્રિયાઓનો આકાર પ્રતીક-રૂપ હોય છે—જાણે કે પ્રત્યેક ક્રિયા આખા અંકની પ્રતીક જેવી હોય છે. આવા મૂળભૂત આકાર સ્થાપવા આખા અંકના અર્થને સમજીને ક્રિયાનિયોજન કરવું પડે છે. દા. ત. ટાગોરનું નાટક 'પત્તાંનો પ્રદેશ' લો. આખા નાટકનો આકાર આપોઆપ તેનાં પાત્રોની ક્રિયાઓને મૂળભૂત આકાર આપી દે છે.

ક્રિયાઓના મનોભાવ તથા ચિત્રની અવસ્થા પર અસર

નાટક તો ક્રિયાત્મક ગતિવાન દશ્ય છે. રેખા, જથ્થો અને આકારને

કાલમાં વિસ્તારીએ તો ક્રિયાનુ સ્વરૂપ કેવું દેખાશે તે વિચારો. ગતિમાન નાટ્યકાર્યને આ રેખા, જથ્થો અને આકારને ઘણાં જ ગતિમાનરૂપે જુએ જોઈએ.

૧ રેખા જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય. ૨ જથ્થો જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય. ૩ આકાર જ્યારે ક્રિયામાં વ્યક્ત થાય ત્યારે આપણને ઘણી જ વૈવિધ્યવાળી ક્રિયાઓ મળે છે. શક્તિમાન કે નબળા સ્ટેજ-વિભાગોમાં શક્તિમાન કે નબળી ક્રિયાઓ જે પાત્રોની સ્થિતિ-સ્થાનોમાં સીધી, આડી, ત્રટેલી, વક્ર કે ગોળાકારે કે ઊભી કે સમાંતર રેખાઓમાં પ્રગટ થાય છે ત્યારે કેવા આકારો ધારણ કરે છે તે અનુભવે સમજાશે. અને જ્યારે પાત્રોના ઝૂમખાંઓ મળી ક્રિયા કરે—યા તો આકાર ક્રિયાત્મક બને ત્યારે ક્રિયાનું વૈવિધ્ય સમજાશે. દા. ત. 'ઊંડા અંધારેથી' નાટકની પાત્રોની ક્રિયાઓ કેવી વૈવિધ્યપૂર્ણ બને છે, કારણ કે દરેક પાત્ર બીજાથી અનોખુ છે. સામટા પંદર પાત્રો સાથે અલગ અલગ વ્યક્તિત્વથી સ્ટેજ પર છે અને તેથી આ પાત્રોનાં ઝૂમખાંઓમાંથી ઉત્પન્ન થતી ક્રિયાઓ ઘણાં જ વૈવિધ્યપૂર્ણ આકારો સરજે છે.

મનોભાવો વ્યક્ત કરવા માટે :—

૧ ક્રિયાઓનું સંખ્યાબળ—સતત ક્રિયા પર જ આધાર રાખતાં દશ્યોવાળું નાટક.

૨ ક્રિયાઓની શક્તિ :—પ્રેરણા-આદર્શ, મહત્ત્વાકાંક્ષાનાં નાટકોમાં શક્તિ આવશ્યક છે. દા. ત. મુદ્રારાક્ષસ.

૩ ક્રિયાઓનું કાળમાં લંબાણ :—કાળમાં લંબાતી ક્રિયાઓ વિચારપ્રધાન મંથનનું તત્ત્વ પ્રગટ કરે છે. ટૂંકી ક્રિયાઓ ઉશ્કેરાટ બતાવે છે.

૪ ક્રિયાઓની દિશા :—દિશાઓનું મૂલ્ય આગળ ચર્ચાઈ ગયું છે.

૫ ક્રિયાઓની તીવ્રતા :—નાટકના મનોભાવોની માત્રા વધારે હોય તો તીવ્રતા વધવાની અને તેટલા પ્રમાણમાં ક્રિયા તીવ્ર બનવાની.

ક્રિયાઓનો લયસંવાદ (Rhythm)

ક્રિયાઓની લય કેવી રીતે નક્કી કરવી ? દશ્યમા લય ક્યારે વધારવી ક્યારે ઘટાડવી ? લય ઉત્તેજક બનાવવી કે લય ઠંડી પાડી દેવી આ—પ્રશ્નો વિચારવાના છે.

(ક) લયસંવાદનો અનુભવ

કેટલાક દશ્યમાન બનેલા કે સાભળેલા કે બન્ને પ્રકારના ત્ત્ંકારોની શ્રેણિઓનો અનુભવ આપણને થાય છે ત્યારે આ શ્રેણીઓની ગતિમા આપણે લયસંવાદ અનુભવીએ છીએ. દનિયાના મોજામા એક જ પ્રકારનો લયસંવાદ દેખાય છે—સંભળાય છે. શાત આકાશમા એકાએક તોફાન ફૂટી નીકળે અને પાછી શાતિ સ્થપાઈ જાય તેનો લયસંવાદ આપણને સંભળાય છે અને દેખાય છે. પ્રભાતમા સૂર્યોદય, પંખીનો કલરવ, પવનનુ વહેવું—બધા તત્ત્વો અનેક પ્રકારની લય ધરાવે છે અને છતા સમગ્રનો લયસંવાદ પણ પરખાય છે—અનુભવાય છે. કેટલો સ્વાભાવિક અને સહજ !

દશ્યના ધબકારા અને શ્વાસની ક્રિયામા અયત્ન જ લયસંવાદ છે.

માનવે સર્જેલી કલામા પણ આ લયસંવાદનું તત્ત્વ પ્રવેશે છે. જે વ્યવસ્થિત રીતે નિયોજેલ અને મહત્તા પામેલ તત્ત્વોના નિયોજનમાથી પ્રગટ થાય છે—અનુભવાય છે અને દષ્ટિ અને કાન તેમને જુએ—સાભળે અને તેથી ચિત્ત અનુભવે. એ ધબકાર, સ્પંદન, એ વિસ્તાર અને સંકોચાવું—આ લયસંવાદમા ચેતન તત્ત્વ છે—તેમા આકર્ષણ હોય છે.

અયત્ન જ લયસંવાદ જે કલાકૃતિમાં હશે તે સહજ રીતે પ્રેક્ષકો સ્વીકારી લે છે. એટલે કે તેના તાલ સાથે પ્રેક્ષકો તાલ મેળવે છે અને એક વખત પ્રેક્ષકો લયસંવાદ અનુભવવા માટે કે તરત જ કલાકૃતિનો સ્વાદ અને અર્થ બન્ને ગ્રહણ કરવા માંડે છે.

લયસંવાદ વડે ઘડાયેલી—બંધાએલી કલાકૃતિ કેટલી સરળતાથી સૌંદર્ય પ્રગટ કરે છે; એવી નાટ્યકૃતિ કેટલી સરળતાથી ભજવાય છે; અને આવું સર્જન નિહાળતો—સાંભળતો આપણા ચિત્તનો લયસંવાદ તેમાં એકાકાર થઈ તેનો રસાનુભવ કરે છે. આમ સૌંદર્યની પ્રવૃત્તિ પ્રગટે છે.

દરેક નાટકમાં લયસંવાદ હોય છે. તે નીચેનાં બળોથી નક્કી થાય છે.

૧ નાટકનાં લખાણમાંથી (કવિક્રિયાનો છંદ-સંવાદ; લયસંવાદ). કવિક્રિયાનો લયસંવાદ દિગ્દર્શક શોધે છે—તેને ગ્રહણ કરી નટો દ્વારા પ્રગટાવવા પ્રયત્ન કરે છે. આ મૂળભૂત તત્ત્વ-પાયો.

૨ નાટકમાં વર્ણવેલ સ્થળે અને વાતાવરણનો લયસંવાદ. દિવસ, રાત્રી, ઋતુ, પ્રજામાનસ, ચીની, જાપાની, હબસી, અંગ્રેજી, ફ્રેન્ચ એમ પ્રત્યેક પ્રજાનો પોતાનો લયસંવાદ હોય છે જે તેના નાટકમાં—રંગભૂમિમાં પ્રગટે છે.

૩ પાત્રોનાં ચરિત્રનો સંવાદ: શાંત-ધીરોદાત્ત, ગંભીર-કે ઉદ્ધત પાત્રો પોતાનો લયસંવાદ બાંધીને જ પ્રગટ થાય છે.

નાટકને પ્રાણ—ચેતન આપનાર તે લયસંવાદ છે. લયસંવાદ જ નાટકનાં વિભિન્ન ભાગોમાં જીવનતત્ત્વ બની અખિલાઈ પ્રેરે છે, અને પ્રેક્ષકોનાં ચિત્તને પણ બાંધે છે, તેનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો :—

૧, મનોભાવોનુ હવામાન સ્થાપે છે. લયસંવાદ બીજા અનેક માર્ગે મનોભાવનુ હવામાન સ્થપાય છે તેમાંનો માર્ગ છે.
દા. ત. સાદો તાલ લો.

ક ત્રણ માત્રા એ વજન પાડી તાલ ભરી જુઓ: નમ્રતા, સરલતા, વગેરે ગુણો સૂચવે છે. ૧લી માત્રાએ વજન પડે તો વ્યવસ્થા, ચોકસાઈ દેખાશે. ત્રીજી માત્રાએ તાલ પડે તો જાણે ઊર્ધ્વ ને ઊર્ધ્વ જતા હોઈએ તેવું લાગે છે.

ખ ચાર માત્રા—વ્યવસ્થા, ભારેપણું, દમામ.

ગ પાંચ, સાત—અવ્યવસ્થા, અશાંતિ વગેરે.

ઘ ૭ માત્રાએ ભવ્યતા, વગેરે.

૨ સ્થલનિર્દેશન કરે છે.

૩ પાત્રસ્વભાવ સ્થાપે છે.

૪ દૃશ્યપરિવર્તન બતાવે છે.

૫ નટચમૂને ઘડે છે.

૬ નાટકમાં અખિલાઈ લાવે છે.

લયસંવાદથી કેવી રીતે 'નાટક ઘડવું'?

દિગ્દર્શક તાલીમના કાળમાં સ્થળ, કાળ, ભાવો—નાટકનાં પ્રત્યેક તત્ત્વ લઈ નટોનાં ચિત્તનાં પ્રત્યાઘાતો પ્રગટાવી લયસંવાદ બાંધે છે. જો નટો જડસુ હોય તો સંગીતની લય બાંધી તે દ્વારા નટોને જાગ્રત કરે છે. વર્ગરૂપે નટોને બેસાડી જુદા જુદા મનોભાવોનું સંગીત સંભળાવી લયભાન જાગ્રત કરવું અગત્યનું છે.

દિગ્દર્શક અને લયસંવાદ

બધાં નાટકોમાં લયસંવાદ સાચવવાનાં નીચેના રસ્તા લઈ શકાય:—

૧ દૃશ્યોની વચમાં, તથા વચલા દૃશ્યોમાં નાટકની લય સાચવવી.

૨ દૃશ્યમાં લયસંવાદ સરખો વહે—અને માત્ર તેની ગતિ વધે—જ્યારે જરૂર હોય ત્યારે.

૩ વિરામ, અલ્પવિરામનો કાલખંડ બરાબર સચવાય તેની ચોકસાઈ રાખવી.

૪ પશ્ચાદ્‌ભૂની અસરોની લય સ્થાપવી.

૫ વાર્તાલાપોની ગતિ, ઝડપ, અને લય સાચવવાં.

૬ પરાકાષ્ઠાવાળાં દૃશ્યોની કાર્યગતિ, અને વાર્તાલાપની ગતિ—લય—સાચવવાં.

લય કોના દ્વારા સચવાય?

૧ જે નટ મુખ્ય પાત્ર હોય તેના પર ઘણો આધાર રહેશે; અને તેની સાથેના ગૌણ પાત્રોના મનોભાવોના આવેગો તથા કાર્યગતિ પર પણ આધાર રાખશે.

૨ પાત્રપ્રવેશ સાથે લય વહે છે તેની ચોકસાઈ રાખવી.

૩ દૃશ્ય અંતે લય ફરી વાર સ્થપાય તેની ચોકસાઈ રાખવી.

૪ લયમાં વૈવિધ્ય ન લાવતાં લયના કેટલાક ભાગો પર વજન મૂકવું પણ લયનો પ્રવાહ એકધારો વહે તે જોવું.

૫ બધાં પાત્રો લયમાં રાખવાં.

લય :—નાટકનો લયસંવાદ વધેઘટે, વધતીઓછી ગતિ કરે તે લયની વધઘટ છે. આ ગતિ વિલમ્બિત હોય, મધ્ય હોય અને દ્રુત હોય. લય વધેઘટે તેથી નાટકનો લયસંવાદનો દેહ બદલાતો નથી.

મૂળભૂત રીતે, એક તાલ, ત્રિતાલ કે ઝપતાલ લો. એ વગાડીએ ત્યારે તેમાં જેટલા ફેરફારો હોય તે સમાવી લઈ શકાય. તેમાં લાગતાવળગતા તાલના ટુકડા જેટલા શકય હોય તેટલા સમાવી લેવાય છે. વગાડનાર ગમે તેટલા ફેરફારો—મૂળ તાલ સાચવીને કર્યા કરે. આવી રીતે નાટક વિષે છે. મૂળભૂત લય જે કવિક્રિયા વગેરે તત્ત્વોમાંથી પ્રાપ્ત થાય તે સાચવી તેનાં અનેક આવર્તનો, તેનાં રૂપાંતરો વગેરે થયા કરે.

લયની વધઘટ કરવાના રસ્તા :—એક વખત પાયાની લય બંધાઈ જાય પછી તેના નાનામોટા સ્વરૂપો આવી શકે. ગતિક્રિયા, વાચા, અને ચેષ્ટા દ્વારા દ્રુત લય કે વિલંબિત લય લાવી શકાય.

• જેવી મનોભાવની તીવ્રતાની માત્રા—વધારે કે ઓછી તેવી લય. આ વધઘટ તો મૂળ લય સ્થાપેલી હશે તે પર જ આધાર રાખશે.

દશ્યો અને લય

ક્યાંક્યારે દશ્ય શરૂ થાય અને ક્યાં ક્યારે દશ્ય પૂરુ થાય છે તે નક્કી કરવું જોઈએ જેથી પ્રમાણસર માત્રામા વહેંચી શકાય.

સરખાં દશ્યો :—નાટકની શરૂઆતમાં સંઘર્ષ ન હોય તેવા પ્રણયના કે ગૃહજીવનના, નાટકની વસ્તુની સ્થાપનાના દશ્યોમા વાતાવરણ હોય છે તેની લય સ્થપાય છે એવુ જ દશ્ય નાટકની વચમા કે અંત પહેલા આવે ત્યારે દિગ્દર્શક માટે મૂંઝવણનો પ્રશ્ન બની જાય છે. આવા સંજોગોમા નાટકના આ પાછલા દશ્યો નવી રીતે રજૂ કરવા પ્રયત્ન કરવો પડે છે. તેમા લય વધારવી પડે છે, દશ્યનુ વિભાગીકરણ કરવું પડે છે—તેને માટે જરા જુદી પડી આવે તેવી ગતિ ગોઠવવી પડે છે.

(રાઈના પર્વતમા કલ્યાણકામના દશ્યો બીજા અંકથી તે છેવટ સુધી જુઓ.)

સંઘર્ષ-દશ્યો :—આ દશ્યોમા પાત્રો પ્રચંડ સંઘર્ષમાંથી પસાર થતા હોય છે તેથી દશ્યના ટુકડા ટુકડા કરી ક્રિયાઓ ગોઠવવાની હોય છે. તેમા નાટ્યક્રિયાની ગતિ વધે.

વચલાં દશ્યો :—મુખ્યદશ્યોને જોડનાં દશ્યો. આ દશ્યોમાં મૂળ લય સાચવવા પ્રયત્ન કરવો અને તેમ નહિ કરીએ તો નાટકના પ્રવાહમા વિક્ષેપ આવી પડશે.

૩ વિરામ, અલ્પવિરામને કાલખંડ બરાબર સચવાય તેની ચોકસાઈ રાખવી.

૪ પશ્ચાદ્ભૂની અસરોની લય સ્થાપવી.

૫ વાર્તાલાપોની ગતિ, ઝડપ, અને લય સાચવવાં.

૬ પરાકાષ્ટાવાળાં દૃશ્યોની કાર્યગતિ, અને વાર્તાલાપની ગતિ—લય—સાચવવાં.

લય કોના દ્વારા સચવાય?

૧ જે નટ મુખ્ય પાત્ર હોય તેના પર ઘણો આધાર રહેશે; ને તેની સાથેના ગૌણ પાત્રોના મનોભાવોના આવેગો તથા ગતિ પર પણ આધાર રાખશે.

વારંવાર ચરમબિંદુની રેખા નીચે પડતી હોય છે. તીવ્રતાથી દશ્ય શરૂ થાય, પાછું પડી જાય: પાછુ તીવ્ર થાય: પાછું પડે: પાછુ પડે: પાછું તીવ્ર થાય દશ્યમા જ આવી રચના હોય છે. જે ઉક્તિઓ દ્વારા આવી આકાક્ષા ઘડાતી હોય તેમને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનુ હોય છે. આવાં દશ્યોના છેલ્લા ભાગો ઘણા જ દ્રુત કરવાના હોય છે.

આમ લયનંવાદનું શરીરઘડતર, લય બદલવાથી નીચે પ્રમાણે ફેરફારો સર્જે છે.

૧ વૈવિધ્ય:—જુદા જુદા દશ્યો જાણે કે એકમેકથી જુદી (વિરોધી) રીતે ભજવાતા હોય તેમ લાગે અને વિશેષ દાગ રસ જમાવે.

૨ નાટકની મુખ્ય રચના વિકસાવવા તેનુ મુખ બાંધી, વાતાવરણ સ્થાપી, મુખ્ય ખ્યાલ વિકસાવી—સામસામા બન્નેને સંઘર્ષમા મૂકી નાટકની મુખ્ય રચના—મુખ્ય સંઘર્ષ શરૂ કરીએ છીએ. તેમાથી જે નાના દશ્યો વિકસે છે તેમા નાની નાની પરાકાષ્ઠાઓ આવે છે, અને કેટલાક વચલા દશ્યો આવે છે, જે આગળ વધવાના નાના ચરમબિંદુઓ રચી આપે છે. ત્યાર પછી આપણે મુખ્ય પરાકાષ્ઠાના દશ્ય પર પહોંચીએ છીએ: અને તેના પરિણામ આવ્યા પછી નાટક પડવા માંડે છે. આમ નાટકના મુખ્ય પરાકાષ્ઠા દશ્ય પર આવતા પહેલા નાના નાના ચરમબિંદુઓવાળા દશ્યો ભજવવા પડે છે તે નાટકના અગત્યના દશ્યો છે.

જેમ જેમ નાટકનો વિકાસ થતો જાય તેમ તેમ પરાકાષ્ઠાઓનો સમય વધતો જાય—વિસ્તાર થતો જાય છે. નાના દશ્યો નાના—નરમ થતા જાય—જો કે પહેલા દશ્ય જેટલા નરમ ન જ હોય. નાટક આગળ વધે તેમ ઝડપ વધે અને દશ્યો ટૂંકા થતા જાય. નીચેનું ચિત્ર વચલા દશ્યો સાથે નાટકની મુખ્ય રચનાનું ચિત્ર બનાવે છે.

પરાકાષ્ઠાનાં દૃશ્યો :—મનોભાવની તીવ્રતા—કાર્ય-ક્રિયાની તીવ્રતા: દૃશ્યોની નાટ્યાત્મક માત્રા ઘણી વધારે: તેથી તેમનું ઘડતર ચણતર કરવા નીચેના રસ્તા લેવા :—

૧ ગતિ—લય વધારે ને વધારે—વધારેમા વધારે શક્ય હોય ત્યાં સુધી જવું.

ક અવાજની સ્વરસપાટીઓ બદલવાથી—

ખ અવાજના રણકારો બદલવાથી—

ગ અવાજની તીવ્રતા વધારવાથી—

ઘ બોલવામાં દ્રુતગતિ મૂકવાથી—

ચ વાક્યોનાં સંધાનો ઝડપથી ઉપાડી ઉક્તિઓ આગળ ધપાવવાથી પરાકાષ્ઠા સ્થપાય છે.

છ નાટ્યક્રિયાઓની ગતિ, હાલવું, ચાલવું, ફરવું, વળવું—બધું દ્રુતગતિએ વિકસાવી દઈ: ગતિક્રિયાને દૃશ્યની શરૂમાં સંચય કરવો અને પરાકાષ્ઠાની પળે તે પૂર્ણ રીતે વાપરવી.

જ પશ્ચાદ્‌ભૂની અસરોની મદદ લેવી—સંગીત વગેરે.

ઝ નટોની સંખ્યા સ્ટેજ પર વધારવી.

જ્યાં અંક પડવાનું દૃશ્ય હોય ત્યાં દૃશ્ય ઉચ્ચ-દ્રુત લયમાંથી સાવ નીચે પડતું હોય છે. જો આવું દૃશ્યની પછી તરત જ પરાકાષ્ઠાનું દૃશ્ય આવવાનું હોય તો પરાકાષ્ઠાનું દૃશ્ય બતાવવા—ઘડવા વાતાવરણ તેમાં ઊભું થાય છે અંક-દૃશ્ય ઘણી ઝડપથી અને આશ્ચર્યકારક રીતે આવતું હોય છે.

આવી જ રીતે–Suspense Scenes જેમાં પ્રેક્ષકો શું થશે તેની આકાંક્ષા સેવતા હોય છે. તેની ગતિમાં કેટલાંક ચરમબિંદુ આવે છે અને

વારંવાર ચરમબિંદુની રેખા નીચે પડતી હોય છે. તીવ્રતાથી દૃશ્ય શરૂ થાય, પાછું પડી જાય પાછું તીવ્ર થાય: પાછું પડે પાછું પડે: પાછું તીવ્ર થાય. દૃશ્યમાં જ આની રચના હોય છે. જે ઉક્તિઓ દ્વારા આવી આકાંક્ષા ઘડાતી હોય તેમને મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનું હોય છે. આવા દૃશ્યોના છેલ્લા ભાગો ઘણા જ દ્રુત કરવાના હોય છે.

આમ લયસંવાદનું શરીર-ઘડતર, લય બદલવાથી નીચે પ્રમાણે ફેરફારો સરજે છે.

૧ **વૈવિધ્ય :**—જુદાં જુદાં દૃશ્યો જાણે કે એકમેકથી જુદી (વિરોધી) રીતે ભજવવાના હોય તેમ લાગે અને વિરોધ દ્વારા રસ જમાવે.

૨ નાટકની મુખ્ય રચના વિકસાવવા તેનું મુખ બાંધી, વાતાવરણ સ્થાપી, મુખ્ય ભાવ વિકસાવી—સામસામા બળોને સંઘર્ષમાં મૂકી નાટકની મુખ્ય રચના—મુખ્ય સંઘર્ષ શરૂ કરીએ છીએ તેમાંથી જે નાના દૃશ્યો વિકસે છે તેમાં નાની નાની પરાકાષ્ઠાઓ આવે છે, અને કેટલાક વચલા દૃશ્યો આવે છે, જે આગળ વધવાના નાના ચરમબિંદુઓ રચી આપે છે. ત્યાર પછી આપણે મુખ્ય પરાકાષ્ઠાના દૃશ્ય પર પહોંચીએ છીએ; અને તેના પરિણામ આવ્યા પછી નાટક પડવા માંડે છે. આમ નાટકના મુખ્ય પરાકાષ્ઠા દૃશ્ય પર આવવા પહેલાં નાના નાના ચરમબિંદુઓવાળાં દૃશ્યો ભજવવાં પડે છે તે નાટકના અગત્યના દૃશ્યો છે.

જેમ જેમ નાટકનો વિકાસ થતો જાય તેમ તેમ પરાકાષ્ઠાઓનો સમય વધતો જાય—વિસ્તાર થતો જાય છે. નાના દૃશ્યો નાના—નરમ થતા જાય—જો કે પહેલા દૃશ્ય જેટલા નરમ ન જ થાય. નાટક આગળ વધે તેમ ઝડપ વધે અને દૃશ્યો ટૂંકાં થતાં જાય. નીચેનું ચિત્ર વચલા દૃશ્યો સાથે નાટકની મુખ્ય રચનાનું ચિત્ર બતાવે છે.

નૃત્ય અને સંગીતને લયસંવાદમાં કેવી રીતે ગૂંથવાં ?

આ તત્ત્વોને નાટકના લયસંવાદમા ગૂથવા માટે ધ્યાન આપવું જોઈએ જો આ તત્ત્વો નાટકની અખિલાઈમા સ્થાન પામતા ન હોય તો તેમનો નિષેધ કરવો, બને ત્યા સુધી તાળીના, ગડગડાટ, વન્સમોર વગેરેથી દૂર ભાગવુ નાટકની લય પ્રમાણે નાટક અયત્ન જ, વહ્યુ જાય તે જોવુ આપણી ફરજ છે સગીતમા વાદ્યની અસરે કોઈને ય ખ્યાલ ન આવે તેવી રીતે અદશ્ય થઈ જવી જોઈએ

ગીત નૃત્ય ઘણી જ સરળતાથી શરૂ કરવા તે માટે કૃત્રિમ આકર્ષણ જમાવવાની આવશ્યકતા નથી

નબળા વિભાગથી શરૂ કરી અને નબળા વિભાગમા તેનો છેડો પૂરો કરવો

ગીતની પરાકાષ્ઠાએ ગીત પૂરું ન કરવુ.

ગીત પૂરુ થતા વાક્ય મોટા અવાજે શરૂ કરવુ

નાયનાર નાટકના પાત્રો બની નાચે—કેવળ નૃત્ય કરનાર નથી તે ધ્યાનમા રાખવુ

નાટક યા લયસવાદ સાથે સંગીતની લય પણ સવાદિત છે તે જોવુ આટલા તત્ત્વો પર ખાસ ધ્યાન આપવુ આવશ્યક છે

મૂકઅભિનય

૧ નાટ્યના દશ્યતત્ત્વોમા-સ્થાન સ્થિતિ રચના, ક્રિયા ચિન, ગતિ-ક્રિયા, લયસવાદ વિષે આપણે ચર્ચા કરી લીધી દિગ્દર્શકે આટલા તત્ત્વોની સહાયથી જે નાટ્યપ્રયોગ કરવા યત્ન કર્યો છે તેમા હવે તેણે મૂકઅભિનયના તત્ત્વનો સમાવેશ કરવાનો છે

પ્રેક્ષકો દશ્યતત્ત્વને મહત્ત્વ આપે છે તેથી મૂકઅભિનય નાટકને ઘણી જ વિશિષ્ટતા, ઉષ્મા, જીવનનુ કલાદર્શન કરાવવા મદદરૂપ બને છે.

શબ્દો વિના ક્રિયાઃ એટલે મૂકઅભિનયઃ ક્રિયા—અભિનયન એટલે કે મુખચેષ્ટા, હાથચેષ્ટા, શરીરની સ્થિતિઓ, અવસ્થાઓ, જીવન માંથી અવલોકેલી ક્રિયાઓ—અનુભાવો—આ બધા તત્ત્વો નટ કલ્પનાથી વાપરે છે અને નાટકના વાતાવરણને, સ્થળને, સ્થિતિને પ્રગટ કરે છે. જો આ બધા તત્ત્વો વિષે શબ્દો વિના અભિનયન કરી શકાય તો તે મૂકઅભિનય કહેવાય. મૂકઅભિનયનો બીજો અર્થ તો નાટકમાં શબ્દો વિના થતી બધી ક્રિયા ગણાી—જેમાં સ્થાન-સ્થિતિ-રચના, ક્રિયા-ચિન, ગતિક્રિયા, લયસંવાદ બધા જ તત્ત્વો વડે થતું સાંગ નાટ્ય કાર્ય છે. એકલો નટ પોતે એક કથાને આમાંના મૂકઅભિનય, ગતિક્રિયા લયસંવાદ અને ચિનના તત્ત્વો દ્વારા જીવંત કરી બનાવી શકે છે; પણ ઘણા પાત્રો હોય તો તેમાં આપોઆપ સ્થાન સ્થિતિ-રચના તથા ક્રિયા-ચિનના તત્ત્વો પૂરબહારમાં ખીલવવા પડે છે; અને તે ઉપરાંત કથા અભિનયન કરવા માટે આવશ્યક બધા જ તત્ત્વો વાપરવામાં આવે છે.

આ મૂકઅભિનય અને બીઝનેસનો ચીજ વસ્તુઓ સાથે શો સંબંધ છે? અને મૂકઅભિનય તથા બીઝનેસ વચ્ચે શો ભેદ છે?

મૂકઅભિનય એટલે ચેષ્ટાઓ, શરીરની સ્થિતિઓ, ક્રિયાઓ—જેને ચીજવસ્તુ સાથે સંબંધ નથી; તેને જ બીઝનેસ કહેવાય છે; છતાં ચીજવસ્તુ સાથે સંબંધમાં આણીને ય તેમને એ જ નામ અપાય છે.

'બીઝનેસ' એટલે બારણા ઉઘાડવા-બંધ કરવા, પોટલા-પડીકા બાંધવા, ટેલિફોન કરવો—પત્ર લખવો—અથવા વાર્તાલાપ વિના કે સાથે શારીરિક ક્રિયાઓ કરવી મૂકઅભિનય એટલે શબ્દો વિના લંબાણથી કરેલી ક્રિયા—આ પ્રાચીન અર્થ; અને મૂકઅભિનયમાં મૂકચેષ્ટાઓ અને બીઝનેસ (ક્રિયાઓ) બન્ને સાથે સંકળાઈ જાય છે.

મૂકઅભિનયનું મૂળ તો જીવનના અનુભવોના અવલોકનમાં છે, પણ આ તત્ત્વ નટને તો નાટકમાંથી જ મળે છે. નાટકમાંથી એટલે નાટકના તત્ત્વો જેવા કે વાર્તા, વાર્તાલાપ, પાત્રો, સ્થળ અને વાતાવરણ.

વાર્તા—કથા

નાટકના કાર્ય માટે અમુક બીઝનેસ 'વ્યાપાર' આવશ્યક છે એ આપણને કથા બનાવી આપે છે. લેખક આ તત્ત્વ કહે છે જ, પણ આપણે આપણી કલ્પનાથી આ તત્ત્વ સર્જવું જ રહ્યું. દરેક કાર્યમાં તેનો બીઝનેસ આવેલો જ હોય છે; કેટલાંક નાટકોમાં આપણે દિગ્દર્શકોએ નાટ્યકાર્ય માટે આવશ્યક બીઝનેસ ગોઠવવો પડે છે. કેટલીક વાર નેપથ્યે થતી કથાઘટનામાંથી પણ બીઝનેસની સૂચના મળી રહે છે.

વાર્તાલાપ

મૂકઅભિનયનું સારામાં સારું મૂળ નાટકના વાર્તાલાપોમાં બીઝનેસ 'વ્યાપાર' ઉપસી આવે છે. પાઠની ઉક્તિને જીવંત બનાવવા આપણે ચેષ્ટા, ક્રિયા વાપરીએ છીએ. તેથી જ રીતે તેને મહત્ત્વપ્રદાન થાય છે.

કેટલીક વખત તો આપણે વાર્તાલાપોનો પાયો લઈ આખી પરિસ્થિતિ ગોઠવીએ છીએ એટલે કે વાર્તાલાપનો અર્થ આપણે કલ્પના વડે ઘટનારૂપે—પરિસ્થિતિરૂપે કલ્પી—ઘડી તેને 'બીઝનેસ'—વ્યાપાર દ્વારા બતાવીએ છીએ.

પાત્રો

પાત્રોનો અભ્યાસ આપણને પૂરતું 'બીઝનેસ'—નાટ્યવ્યાપાર સૂચવે છે. પાત્રોનાં બાહ્ય લક્ષણો જેવાં કે—

શરીરની અદા,
ઉમર,
બોલવાચાલવાની છટા,
ચેષ્ટાની ટેવો,
પોષાક

સુખ-ભૂખ,
આંતરિક ટેવો,
પશ્ચાદ્‌ભૂમિ,
સંસ્કાર,
રાષ્ટ્રિયતા,
જાતિ,
ધર્મ,
શ્રદ્ધા આસ્થાઓ,
માનસિક અને ચિત્તની અવસ્થા વગેરે—
આ તત્ત્વોમાંથી તરેહ તરેહનાં બીઝનેસ નીકળી આવે છે.

સ્થળ

જે સ્થાનમાં નાટ્યવ્યાપાર થાય તે સ્થાનનો અભ્યાસ બીઝનેસ (વ્યાપાર) સૂચવે છે. દા. ત. બાગ, હોટેલ, વગેરે સ્થાનો કેટલાં કેટલાં બીઝનેસ આપે છે.

વાતાવરણ

સમાજના સ્તરો, યુગનો સંસ્કાર, રીતરિવાજો, સામાજિક વર્તણૂક, ફેશનો, કાલ, વગેરે તત્ત્વો. દરેક નાટકનું વાતાવરણ તેના ઐતિહાસિક કે સામાજિક પશ્ચાદ્‌ભૂમિમાંથી નીકળી આવે છે, અને તેથી ઐતિહાસિક કે સામાજિક કે કેવળ કાલ્પનિક નાટક નિયોજનું આપણું કામ થઈ જાય છે.

નાટકના પ્રયોગ માટે મૂકઅભિનયનો હિસ્સો

નાટકમાંથી મૂકઅભિનયન કરતું નાટક વિચારી દિગ્દર્શક નાટ્યવ્યાપાર ગોઠવી, તેમાં વિગતો પૂરી, જે રચના તયાર કરે છે તે નાટ્યપ્રયોગના વિકાસમાં ઘણાં તત્ત્વોનું પ્રદાન કરે છે. દા. ત. મૂકઅભિનય

(૧) પરિસ્થિતિની સ્થાપના કરે છે (૨) પાત્રની સ્થાપના કરે છે (૩) સ્થળ તથા તેના વાતાવરણની સ્થાપના કરે છે (૪) કેવુ નાટક છે તે શૈલીની સ્થાપના કરે છે તેમ જ કરુણ, હાસ્યપ્રધાન, Melo drama—ફાર્સ—કેવુ નાટક છે તે પણ તેમાથી સ્પષ્ટ થઈ જાય છે

સાતત્ય: એકસૂત્રતા

આપણે આગળ કહી ગયા કે જીવનના અનુભવોનુ અવલોકન કરવાથી મૂક અભિનય રચી શકાય છે તે જીવનના અનુભવો પર રચાયેલ છે તેથી નાટક જીવન જેટલુ સાચુ—વાસ્તવિક લાગે છે આવા અવલોકનને લીધે નાટ્યકાર્યની શ્રેણિઓ એકમેક સાથે, પાત્રો સાથે, પ્રસગો સાથે, જીવન સાથે સકળાયેલી લાગે છે આ તત્ત્વથી સાતત્ય જાળવવા સળગ પ્રક્રિયા દેખાય છે—એટલે કે—" છેવટ સુધી યાત્રા જ જાઓ '—" યાત્રા પૂર્ણ કરો " એમ કહી શકાશે

આપણુ સળગ નાટ્યમાર્ગ ત્રણ તત્ત્વો પર નિર્ભર છે —

૧ હેતુપ્રધાન ક્રિયા નટે સતત કર્યા જ કરવી પડે છે

૨ માનસિક હેતુ—સતત જાળવવો જ પડે છે દા ત નટ ધારે ત્યારે બીજા નરનો હાથ પકડી શકતો નથી તે ક્રિયા અત કરણના હેતુ પર આધાર રાખે છે

૩ એકાગ્રતા અને પ્રાણવાન મન પાત્રને બોલવાનુ ન હોય તોપણ તગ થયા વિના, સ્નાયુઓનુ વિરેચન સાચવી આપણે પાત્રમા ઊભા છીએ એવુ સાતત્ય સાચવવુ પડે છે

નાટ્યકાર્યનુ સાતત્ય, અને હેતુની એકસૂત્રતા સ્થાપવામા આપણે એક તત્ત્વ વિશે ખાસ ધ્યાન રાખવુ જોઈએ નાટકને તેના વાતાવરણ પ્રમાણે, વાર્તાલાપો પ્રમાણે ભજવી શકાય જ, પણ સાચા દિગ્દર્શક એ સ્થાન, કાલ, વાતાવરણ, પાત્રોનુ જીવન અત કરણની ઉષ્માથી

તપાસે, તેમાં પોતાની કલ્પનાથી જીવન જુએ, તેનું માનસિક સર્જન કરી તેમાં માનવતા જુએ, તેમાં ભાવસિંચન કરે તો આખી કૃતિ પ્રેક્ષકોને ગમશે. એ નાટક સૂકું લાગવાને બદલે ઘણું જ સુંદર, ઉષ્માદાયક, જીવનમાંથી ઊગેલું દેખાશે અને તેમાં જ સાચા દિગ્દર્શકની ખૂબી રહેલી છે. એટલે કે નાટકની ભીતરમાં ડૂબકી મારી નાટકનું અપ્રકટ જીવન પ્રગટાવે તેમાં સારા દિગ્દર્શકની ખૂબી રહેલી છે. નાટકનાં બધાં તત્ત્વોને કલ્પનાથી સમૃદ્ધ કરવાથી આખું દૃશ્ય રસતરબોળ લાગે છે, અને નાટ્ય સત્ય આપવા ઉપરાંત ઉષ્મા અને આનંદદાયક બને છે. પ્રેક્ષકો આવી કલા માગે છે—દૃશ્ય નાટ્યમાં કોમળ કાવ્યતત્ત્વ સ્થાપવું આવશ્યક છે.

નાટ્યવ્યાપાર (બીઝનેસ) વિષે

મૂકઅભિનયની પ્રથમ આવશ્યકતા એ છે કે નટે સ્થળ, પાત્ર તથા પરિસ્થિતિ સચોટ રીતે સ્થાપવાં જોઈએ. જેટલું વાતાવરણ સાચું અને વાસ્તવિક તેટલું સારું. આટલું થયા પછી ઝીણી ઝીણી વિગતો સ્થાપવાથી કામ ઘણું સુંદર દેખાય છે. દિગ્દર્શકે જે તત્ત્વોની ગણત્રી કરી ઉપયોગમાં લેવાનાં છે તે નીચે મુજબ છે :—

૧ જેવું સ્થળનું વર્ણન તેવું—તેને અનુરૂપ દૃશ્ય રચાવું જોઈએ. કોઈ પણ નાટકમાં આધુનિક લેખકો સ્થળનું સચોટ વર્ણન કરે છે યા તો દિગ્દર્શકે નાટકની વસ્તુને અનુરૂપ વાતાવરણ સ્થાપી સ્થળ સ્થાપવું જોઈએ.

૨ વાસ્તવિકતાની માત્રા પ્રમાણે જ બીઝનેસનું સત્ય સ્થાપી શકાશે. તેથી કરીને એ આવશ્યક છે કે નટો જે બીઝનેસ કરે તે ઘણું જ સાચું અને વિશ્વાસજનક હોવું જોઈએ.

૩ કલ્પનાની શક્તિ વડે આ વાસ્તવિક વાતાવરણમાં વિગતોનું વૈવિધ્ય આણવું જેથી કેવળ વાસ્તવિકતા જ નહિ પણ આખું બીઝનેસ આકર્ષક લાગે.

૪ ચોકસાઈનું તત્ત્વ આધુનિક નાટ્યકલામાં ઘણું આવશ્યક બન્યું છે વ્યવહાર, વર્તન, આચરણ, કપડાં, સામાજિક મોભો, ભાવોને અનુકૂળ ક્રિયાઓ—બધાય તત્ત્વોમાં એવી ચોકસાઈ આવવી જોઈએ કે નાટક એક ઘડી કાટેલી કલાકૃતિ લાગે જ રીહર્સલ કરીને જ 'બીઝનેસ'ની ચોકસાઈ આવે છે આવવાજવાના ઠામો, ગતિક્રિયાઓ, સંધાન જોડાવવાની ક્રિયાઓ—બધું જ ચોકસાઈથી ઘડાવું જોઈએ નટ અને દિગ્દર્શક વચ્ચે એવો સંવાદ સ્થપાવો જોઈએ કે બંને નટના અભિનયનકાર્યમાં પ્રત્યેક વિગતની ચોકસાઈ લાવી સ્થાપે

૫ લયબદ્ધ અનુરૂપતા—મૂકઅભિનયના બધા જ ભાગો નાટકના લયસંવાદ સાથે લયબદ્ધ રીતે અનુરૂપ હોવા જ જોઈએ દૃશ્યોના લય, પાત્રોનો લયસંવાદ, તથા સ્થળકાળનો લય—અને આ બધાં તત્ત્વોમાં દિગ્દર્શક યોજેલ મૂકઅભિનયનો લય બંધબેસતો આવવો જોઈએ

૬ સમાપ્ત દૃશ્યો, વચલાં દૃશ્યો, અંક દૃશ્યો—બધે જ—મૂકઅભિનયનું યોગ્ય પ્રમાણ રહેવું જોઈએ

૭ કલ્પનાનું તત્ત્વ કલાના સર્જનમાં પ્રવેશવું જ જોઈએ ઉપરાંત વિગતોનું વૈવિધ્ય કે વાસ્તવિકતાની સ્થાપના કલ્પના વડે થતા સર્જનવિરોધી બળો નથી કલ્પનાથી દરેક વસ્તુને સુંદર, કલાત્મક, બનાવી શકાય છે કલ્પના એ તરંગ નથી પણ વાસ્તવિકતાની નગ્નતાને હકીકતોને કલાત્મક રૂપે રજૂ કરવા આવશ્યક શક્તિ છે

સારું બીઝનેસ સ્થાપના અત્યંત આવશ્યક એવું કોઈ પણ તત્ત્વ હોય તો તે (સેટીંગનો) ભૂમિપ્લાન (Ground Plan) અને (દૃશ્યરચના) સેટીંગ પોતે છે.

દિગ્દર્શક લેખકથી ન ધાઈ ન જતા પોતાની કલ્પનાશક્તિથી સેટીગનુ વાતાવરણ સર્જવુ ત્યારપછી કવિના વિચારોને અદર ઉમેરવા વધારોઘટાડો કરવો અને બન્નેની શક્તિના મિલનથી સુદર દશ્ય રચના સર્જાય છે જ તેમા વસનાર માનવપાત્રોના સબધો પર મહત્ત્વ પ્રદાન કરીશુ ત્યારે તેમા ઘણા સુધારા થવાના જ અને નાટકની શૈલી, સ્થળનુ વાતાવરણ પણ કલ્પનામા સમૃદ્ધિ લાવશે

સ્ટેજસેટીગની યોજના બાબતમા દિગ્દર્શક ઘણી જ ચીવટ રાખવી પણ તેની જ ચીવટ પશ્ચાદ્ભૂમિની બહાર આવેલ દૃશ્યરચના વિરે રાખવી જોઈએ જો દૃશ્યરચના બહારના જગતની હોય પ્રકૃતિની હોય તો દિગ્દર્શક અનેક સપાટીઓ ભૂમિઓ રચી શકશે પ્રકૃતિમા ઘણી ઘણી રચનાઓમા અનેક પ્રકારનુ વૈવિધ્ય લાવી શકાય છે દૃશ્ય સ્થાપના ઘરની અદરની હોય તો પગથારાઓ ચરમ બિંદુઓ, પાત્રોનો પ્રવેશ અને અગત્ય તથા નાટ્યકાર્યનો વિચાર કરીને જ બારીબારણા તથા ફર્નિચર વગેરે સ્થાપવા

આજના નાટકના પ્રયોગમા સારુ બિઝનેસ સ્થાપના માટે **ફર્નિચર કયા ગોઠવવુ તે વિષે કેટલાક નિયમો** વિચારવા જોઈએ

૧ સ્ટેજની એક બાજુએ સોફા અને બીજી બાજુએ ખુરશીઓ મૂકવાની રીત હવે છોડી દેવી

૨ ખડ સારો લાગે તેવી રીતે ખડ વાસ્તવિક લાગે તેવો ગોઠવવો અને દીવાલો સાથે સબધ સ્થપાય તેવી રીતે ફર્નિચર ગોઠવો જેવો દીવાલનો આકાર (નિકોણ—ચોરસ) તેવી રચના ફર્નિચરની કરવી બારણાના પ્રવેશદ્વારને ધ્યાનમા રાખી કે ખડની મધ્યવર્તી આવશ્યકતા વિચારી ફર્નિચર ગોઠવાય છે અને બારી ટેબલ અદર જવાના બારણા—આ બધુ નજરમા રાખી તમારા ખડમા ગોઠવો તેમ ફર્નિચર ગોઠવો ખુરશીઓ પ્રેક્ષકો સામે ન ગોઠવવી પણ બીજી ખુરશીઓ સાથે

સંબંધ ધરાવે તેવી રીતે ગોઠવવી. સારુ સેટીંગ રચવાની એક રીત એ છે કે ચારે દીવાલો દોરી રૂમ ગોઠવવો અને પછી ચોથી દીવાલ ખસેડી લો. આ બધી રચના માટે અંતે તો નાટયકાર્ય તથા નાટયવ્યાપારની જરૂરિયાતો સમજીને જ યોજનાને આખરી રૂપ આપવાનું રહેશે.

દશ્યનો ભૂમિ-નકશો

સ્ટેજ પર ફરનિચરનાં ઝૂમખાં બાંધવાં. દરેક અભિનય કરવાના વિભાગમાં એક એક ઝૂમખું ઘડવું. દરેક ઝૂમખામાં એક મુખ્ય ફરનિચર દા. ત. સોફા અને બીજા નાના નાના ટુકડા. બીજા ઝૂમખામાં દા. ત. આરામ ખુરશી, ટેબલ લેમ્પ વગેરે. ત્રીજું ઝૂમખું એક ટેબલ અને બેત્રણ ખુરશી હોઈ શકે. એક સ્ટેજ સેટ પર ફરનિચરનાં ત્રણ ઝૂમખાં બનાવવા સલાહકારક ખરું. દરેક ઝૂમખામાં બેત્રણ પાત્રો બેસી શકે તેવી વ્યવસ્થા હોવી જોઈએ, અને તે ઉપરાંત દરેક ઝૂમખામાંથી પાત્ર બીજા ઝૂમખામાં બેઠેલા પાત્ર સાથે વાત કરી શકે તેવું સ્થાન યોજવું જોઈએ. દરેક ઝૂમખાને બીજા ઝૂમખા સાથે સંબંધ હોવો જોઈએ.

ડાબી કે જમણી બાજુએ નીચે એક ઝૂમખું મૂકવું જ. બારીઓ પણ સફાઈથી ગોઠવવી. બાજુની દીવાલમાં બારીઓ ગોઠવવી જેથી તેમની પેલીપાર શું હશે તે વિષે પ્રેક્ષકો કલ્પના કરી શકે. ઉપરાંત ત્યાંથી નટને કાંઈ કહેવાનું હોય તે પણ તે કહે ત્યારે તેનું મુખ જોઈ શકાય.

સેટમાં એવું દ્વાર ન જ મૂકવું કે જે ન વપરાય. ચાર દ્વારવાળો ખંડ ઘણી સરળતા કરી આપે છે. એક કે બે દ્વારવાળો ખંડ ઘણી મુશ્કેલીઓ અને ગૂંચો ઊભી કરે છે.

દિગ્દર્શકે બહાર જવાની ક્રિયા એવી રીતે સ્થાપવી કે જેથી માણસ ક્યાં જઈ રહ્યો છે તે પ્રેક્ષકોને સમજાય. એ જ બારણું એ જ કારણ માટે વપરાય તેની પણ ચીવટ રાખવી જોઈએ. જે બારણેથી ગયા તે બારણેથી પાછા આવવા ચીવટ રાખવી. આ ખંડનો આખા મકાન સાથે શો સંબંધ છે તે પણ સ્થપાવો જોઈએ.

દર્શન પાસે જે થોડી જગા હોય છે તે પ્રવેશ માટે કદી પણ ન વાપરવી.

આમ ફરનિચરની વ્યવસ્થા જાણ્યા પછી આપણે ખંડની સજાવટ માટે જે સુંદર ચીજવસ્તુઓ તથા શણગારો તથા કોતરકામવાળું રાચરચીલું વાપરીએ છીએ તેનો સારો ઉપયોગ કરતાં શીખી લેવું જોઈએ. દિગ્દર્શકે તેમનો દરેક વસ્તુનો ઉપયોગ કયાં કેવી રીતે છે તે વિચારી લેવું રહ્યું.

જેટલું ફરનિચર વગેરે સ્વાભાવિક દેખાશે તેટલું નાટક લોકોને વધારે ગમવા માંડશે. જો એક જ નાટકમાં એકથી વધારે દૃશ્ય હોય તો દરેકની વ્યવસ્થા અને ગોઠવણી નવી દેખાય તેમ કરવું.

એક જ સેટીંગનું નાટક હોય પણ કાલાનુક્રમે ૧-૨-૩ અંકમાં ઘરની માલકણ બાઈ બદલાઈ જાય છે જેથી પહેલા અંકની રચના બદલાયેલી બતાવવાની છે. તો કદાચ એ જ સેટની ગોઠવણી બદલી નાખવાથી વાતાવરણ બદલી શકાય છે. આવા સંજોગોમાં પણ નાટકતું, તત્ત્વ તથા પ્રવેશ અને બહાર જવાના પ્રશ્નો નજરમાં રાખી ફેરફારો કરવા.

નાટકની ભજવણી એવા પ્રેક્ષકો સામે થાય છે જે તમારી ભાષા સમજતા નથી—તો તમે શું કરશો ? નાટકનો અર્થ ચેષ્ટાદ્વારા પૂરો પાડવા પ્રયત્ન કરશો. નાટકને મૂકઅભિનય દ્વારા જીવંત બનાવવા તથા તે દ્વારા કડીઓ જોડવાનું આ કારણ છે. પાત્ર-વ્યક્તિત્વની ઝીણી ઝીણી વિગતો, જેથી આ પાત્રો જીવતાં જાગતાં લાગે તે કેવળ મૂકઅભિનય દ્વારા જ પ્રગટી શકે છે; મુખ્ય સૂચના નાટકના પાઠમાંથી મૂકઅભિનય તેની બધી જ વિગતો પૂરી પાડે છે—જેવી કે પાત્રનાં પાસાંની ક્રિયાઓ, સ્થળ, વાતાવરણ, સ્વભાવની ખાસિયતો, નાની-મોટી ટેવો.

* * *

સામાન્ય રીતે નાટકમા મૂકઅભિનય નિયોજવા માટે નીચે પ્રમાણે પદ્ધતિ આવે છે ઘણા દિગ્દર્શકો પોતપોતાની આગવી પદ્ધતિનો દાવો કરતા હોય છે પણ અ તે તો બધી જ પદ્ધતિઓના માળખામા જે તત્ત્વો છે તે તારવી શકાય છે

૧ શરૂઆતના વાચનમા દિગ્દર્શક પોતાની નજર સામે નાટકને ' ક્રિયામા ' જોવા માડે છે

બેત્રણ વાચનમા આ ક્રિયાના સ્પષ્ટ ચિત્રો ઊપસવા માડે છે આ તબક્કે ઝીણી વિગતો આવતી નથી

૨ આ તબક્કે તે ' બીઝનેસ 'નુ ત ત્ર તયારી કરવા માડે છે આ તબક્કે કેવળ કલ્પનાના જોરે જ તે ઘડતર કરે છે અને પોતાની કલ્પના વડે નાટકનુ દશ્ય સાચેસાચ તૈયાર થતુ જાય તેની વિગતોમા—અને તેટલી વિગતોમા બીઝનેસ ' લાવે છે—જેથી નાટક ઘડાવા માડે છે, સાચુ લાગવા માંડે છે આ જ તબક્કે તે મૂકઅભિનયના તત્ત્વો અ દર પૂર છે

પોતાની સ્મૃતિ, અનુભવમાથી વસ્તુ કાઢી તેને ક પનામા ચાળી, આખી કલ્પનાને નવેસરથી ગોઠવી તેમા કેટલાક તત્ત્વોને મહત્ત્વ આપી, કેટલાકને ગૌણ બનાવી દઈ અસરકારક ઘડતર તૈયાર કરવા મથે છે આ તબક્કે જાણે કે કુદરતની વ્યવસ્થાને ફરી વાર જાણે કે તે વ્યવસ્થિત કરી રહ્યો હોય તેવુ લાગે છે અને છતા મૂળ કે મૂળની છાપ નહિ જ પણ પ્રાકૃતિ ઊપસવા માંડે છે પાત્રોને આમ તો મૂકઅભિનય પાત્રો એક જ પ્રશ્ન સ્વગત પૂછી કરે છે—" જો હુ આ પાત્ર હોઉં તો શુ કરું ? ' જો આવા સ્થળ અને વાતાવરણ હોય તો આવુ પાત્ર ત્યા શુ કરે ? '

આમ નાટકના મુખ્ય પ્રવાહો વહેવડાવવા પ્રય ત થાય છે અત્યારે વિગતોમા ગૂમ થવાનુ નથી અને સળ ગ રીતે નાટકનો અભ્યાસ કર્યા કરવાથી મુખ્ય તત્ત્વો ઊપસી આવવા માડે છે

૩ નાટકના પગલા આપણે વિચારવા બેસીએ અને આમ ચોક્કસ પગલામા નાટક વહેચના કદાચ નક્કી કરેલા બીઝનેસની ઘણી વિગતો દૂર પણ કરવી પડે આ તબક્કે આપણે વિવેક વાપરી બિલકુલ આવશ્યક તત્ત્વો જ પસદ કરવાના હોય છે

૪ નાટક ગોઈ પણ સજોગોમા તગ કે ઊચી કે તીવ્ર મનની અવસ્થામા કે બીઝનેસથી શરૂ ન થાય તે યોગ્ય છે એવી તીવ્રતાને સતત ટકાવાતી નથી તેથી પ્રેક્ષકોનો રસ ઊડી જાય છે. જે ધીરે ધીરે વિકસે તેમા પ્રેક્ષકોને ઘણો રસ પડે છે

શરૂઆતમા ઘણા પાત્રો સ્ટેજ પર આવવાના હોય ત્યારે મુખ્ય પાત્રોનો મહત્ત્વપ્રદાન કરવાનુ ભૂલવુ નહિ આ તત્ત્વ રચના દ્વારા થાય તેમજ જ ‘બીઝનેસ’ દ્વારા પણ થાય દા ત પાચ પાત્રો ચા પીએ છે—તો તમારા મુખ્ય પાત્રને ચાનો પ્યાલો એવી રીતે આપો કે મહત્ત્વ પ્રદાન થાય આમ ગ્રેજમા ‘બીઝનેસો’ આ દ્રષ્ટિથી વિચારવા

૫ નાટકની મધ્યમા જ્યા સઘર્ષની તીવ્રતા નાટક ધપાવે છે ત્યા બિનજરૂરી બીઝનેસ મૂકી નાટકના પ્રવાહમા સ્ખલન ન ઊભુ કરવુ અહી મૂકઅભિનયની માત્રા ઘટાડી, નાટ્યપ્રવાહને વહેવા દેવો—જરા પણ રોકવો નહિ

૬ દરેકના અતે મૂકઅભિનયના તત્ત્વોની મદદથી દૃશ્યને બરાબર ગળી લેવુ અને તે માટે આવશ્યક નવુ બીઝનેસ પણ ઉમેરવુ—જો લેખકે વિચાર્યું પણ ન હોય

૭ જેવી શલી તેવુ બીઝનેસ આજે કલાના ક્ષેત્રમા ફોટોગ્રાફીની સો ટકા વાસ્તવવાદી છાપથી શરૂ કરી તે તદ્દન Abstract એવી Surrealismની શૈલી સુધીમા ગોઈ પણ રાની પસદ થાય છે નેચરલિઝમ—કુદરતી સર્જન જે ફોટોગ્રાફિક છે ત્યાથી તે Expressionistic શૈલીના નાટકો છે વચલા ગાળામા Romantic શૈલીના

નાટકો છે—જેમાં Elizabethan અને ૧૯મી સદીની નાટ્યકલા આવે છે. આમ શૈલીનુ તત્ત્વ બીઝનેસ તથા મૂકઅભિનયનાં કલાતત્ત્વ પર કેટલાક અંકુશો મૂકે છે જે દિગ્દર્શકે જાણવા જોઈએ.

૮ બીઝનેસ—પાત્રના લક્ષણમાં વધુ પુરવણી મૂકે છેઃ દરેક ભાવ પછવાડે બીઝનેસ જોડવાથી ભાવની માત્રા વધારી શકાય છે.

૯ એક વખત બીઝનેસની મદદથી સ્થળ, કાળ સ્થપાઈ જાય પછી તેનું પુનરાવર્તન ન કરતાં તેમાં ઘણો જ અંકુશ લાવી દેવો. બીઝનેસનું તત્ત્વ કોઈ સંજોગોમા 'નીયોન લાઈટ' જેમ આંખે ચોંટ્યા ન કરે તે જોવું આવશ્યક છે. દા. ત. વહેલી સવાર સ્થાપવા પંખીના અવાજ મૂકયા—તો પછી આખા દશ્ય દરમ્યાન તે ચાલુ ન જ રાખી શકાય, કારણ કે નાટકના પ્રવાહમાં વિક્ષેપ કરશે. તેનો વિવેક થવો ઘટે.

૧૦ કેટલાંક નાટકોમાં વ્યક્તિગત પાત્રો ઉપરાંત બધાં જ પાત્રોનું સામુદાયિક 'બીઝનેસ' નિયોજવું પડે છે; આ તત્ત્વથી નાટકનો ઉઠાવ ઘણો વૈભવશાળી લાગે છે.

૧૧ સારો નટ કે નટી પોતાની ચીજવસ્તુનો ઉપયોગ 'બીઝનેસ' માટે કાળજીપૂર્વક, સંયમપૂર્વક કરશે જ. દા. ત. હાથરૂમાલ, સાડીના છેડા, ફૂલદાનીનાં ફૂલ, કૂંચીનો ઝૂડો, બેસવું, ઉઠવું, અરીસો, પર્સ, પર્સની અંદરની વસ્તુઓ, આમ અનેક વસ્તુઓ બીઝનેસની સફળતા માટે નાટકના અસ્ખલિત પ્રવાહ માટે વપરાય છે. રેઢિયાળ દિગ્દર્શક કે નટો આ તત્ત્વો વડે નાટકને મારી શકે છે. તેથી આવડત ન વિકસે ત્યાં સુધી સંયમ કેળવવો અને ચીજવસ્તુ વિના મૂકઅભિનય કરી, તાલીમ કરી, ટેવ પાડી, આ વસ્તુઓ વાપરવાને ટેવાયા થયા પછી જ વાપરવી.

ઐતિહાસિક નાટકોમાં બીઝનેસનો પ્રશ્ન ઘણી જ ચીવટથી વિચારવો દિગ્દર્શકો માટે આવશ્યક છે. આપણાં જૂનાં ઐતિહાસિક નાટકોમાં સૂચનાઓ પાઠમાં વણી લેવાય છે. આ નાટકો પોતે કેટલાંક ચોક્કસ

બીઝનેસ પર રચાયેલાં છે જે પર પ્રેક્ષકોને કેન્દ્રિત કરવાં પડે છે. ઐતિહાસિક નાટકોમાં મૂકઅભિનય અને બીઝનેસ ગોઠવવામાં આ પ્રશ્ન સામે આવે છે કે કયા જીવનના અનુભાવો નિયોજવા. કેવળ કલ્પનાથી જ રાજાની ચાલ, વિદૂષક, કે રાણી કે સૈનિકોનું વર્ણન નિપજાવવાં રહ્યાં. તેથી કદાચ પાત્રોને વિગતોથી ભરપૂર બીઝનેસ ન મળે તોપણ જો સ્થળકાળને આબેહૂબ રીતે સરજાય તો ઐતિહાસિક તત્ત્વને સારી એવી પુષ્ટિ મળે છે જ.

તે ઉપરાંત કેટલુંક મૂકઅભિનયનું કાર્ય નાટકનાં પાઠમાંથી મળે છે જ—ઝીણવટથી નાટકનો અભ્યાસ કરતાં જે ભીતરમા છુપાયેલ છે જે ભીતરનું જીવન ઝડપાય છે જ અને મૂકઅભિનયનું તથા બીઝનેસનું પ્રમાણ મળે છે જ.

આપણાં સામાજિક નાટકો માટે આજના જમાનાનું વાસ્તવવાદી જીવન તથા તેના આચારવિચારો અને અનુભાવો સામે મોજૂદ છે. તેમાંથી નટ—દિગ્દર્શક અવલોકનની શક્તિ વડે મેળવવાનું છે અને પાત્ર, સ્થળ, કાળમાં ઊમેરવાનાં છે—જે નાટકને પૂર્ણપણે બહેલાવે છે.

* * *

નાટ્ય-પ્રયોગની વિધિ—પાત્રની વરણી

નાટકની પસંદગી જાહેર કર્યા પછી દિગ્દર્શક આ નાટકની નકલો નટોને આપવી જેથી બધા વાંચી તૈયાર થાય ત્યારપછી દિગ્દર્શક બધા સાથે વાંચન કે નટો સાથે અંગત મંત્રણા રાખે. યા તો બન્ને રીતે નાટક ચર્ચે.

નટોને અંગત ચર્ચા પછી પસંદ કરવા—અથવા જાહેર સંસ્થા કે કૉલેજ હોય તો નાટકના વાચન પછી પાત્રવરણી કરવી પડે છે. ત્યાં નાટકનો અર્થ ચર્ચાવો જોઈએ અને તેમાં સેટીંગ, વાતાવરણ, જે લક્ષ્ય પીંધવાનાં છે તે વિષે બધા જ પ્રશ્નો વિચારાવા જોઈએ. ઘણા ઉત્સાહી

અને આનંદિત વાતાવરણમા નટોને જુદા જુદા પાઠો વચાવવા અને તે માટે શરૂથી વચાવવાને બદલે કેટલાક દશ્યો વચાવવા—અને તેમાથી આપોઆપ પાત્રો ઊપસી આવશે અને દિગ્દર્શક ત્યારપછી પોતાના પાત્રોની પસંદગી કરશે નહી

આ કાર્ય માટે સામાન્ય રીતે નીચેના લક્ષણોથી નટોની પસંદગી થાય છે —

૧ દેખાવ, ૨ ઉંમર, ૩ અવાજ, ૪ ગતિક્રિયા અને લયસંવાદ વિષે જાગૃતિ

તે ઉપરાત દિગ્દર્શકે નીચેના તત્ત્વો જાણી લેવા —

૧ થિયેટર સાથે નટનો સંપર્ક

૨ નટની કલ્પનાશક્તિ તથા ગ્રહણશક્તિ,

૩ પ્રેક્ષક પર અસર કરવાની શક્તિ અને પોતાના વ્યક્તિત્વની છાપ પાડવાની શક્તિ

૪ અભિનયનો અનુભવ

૫ વ્યક્તિત્વના તત્ત્વો, એટલે કે અન્ય નટો સાથે તે પાત્રમા તે કેવો દેખાશે તે

૬ શૈલી ધરાવતા નાટકો ભજવવાની તેની શક્તિ

દિગ્દર્શકે એવી સૂક્ષ્મ નજર કેળવવી રહી કે અન્ય પાત્રો સાથે સરખાવતા—૧ તે કેવુ કામ આપશે, ૨ કેવો દેખાશે, ૩ પાત્રનુ વૈવિધ્ય પ્રગટાવી શકશે કે નહિ અને ૪ પાત્રનુ ભીતરનુ જીવન (જે નાટકના પાઠમા લખેલુ નથી) સમજી, અનુભવી જીવન જીવી બતાવવાની તેની શક્તિ—તેણે જાણી લેવા જોઈએ

આખા નટચમૂનો અભ્યાસ

આખા નટચમૂને સ્ટેજ પર બેસાડી, દિગ્દર્શકે તેને પ્રેક્ષકની દષ્ટિએ જોવું જેથી પ્રેક્ષકો આ પાત્રોનાં ચમૂ તરફ કેવું વલણ બતાવશે તે સમજાશે. આ કાર્યમાં નીચેના સિદ્ધાંતો યાદ રાખવા જોઈએ.

૧ નટો બધા સાથે આખા ચમૂ તરીકે કેવા દેખાશે. પછી એકમેકના વિરોધી તરીકે કેવા દેખાશે. શારીરિક રીતે એ પાત્રો સંઘર્ષ કરતા પ્રતિબળો દેખાવાં જોઈએ. અવાજનાં લક્ષણો પણ વિરોધી છે કે નહિ તે સમજાશે. વૈવિધ્ય અને સંઘર્ષની દષ્ટિએ તેણે પાત્રો જોવાં જોઈએ.

૨ આવાં સંઘર્ષનાં વિરોધી તત્ત્વો નાટ્યની અખિલાઈ માટે છે. તેથી અખિલાઈમાં પાત્રો કેવાં દેખાશે તે પણ વિચારવું જોઈએ.

૩ વ્યક્તિગત અને સામૂહિક સહકાર આપવાની નટોની શક્તિ વિચારી લેવી.

૪ સમાજના નૈતિક આગ્રહો ધ્યાનમાં રાખી નટોને પસંદ કરવા.

રીહર્સલ

રીહર્સલો બે પ્રકારનાં હોય છે. આખા નટચમૂનાં સામૂહિક અને વ્યક્તિગત નટોને અપાયેલું વ્યક્તિગત ધ્યાન.

યોજનાબદ્ધ, વ્યવસ્થિત રીહર્સલ કાર્યક્રમ અને વ્યક્તિગત રીહર્સલો જ નાટ્યપ્રયોગ વિકસાવી શકે છે.

રીહર્સલોમાં નડનારી બધી જ મુશ્કેલીઓ વિષે આગાહી કરી શકાતી નથી પણ કેટલીક વિષે વિચાર કરી શકાય.

૧ જો તમે રીહર્સલનો કાર્યક્રમ વ્યવસ્થિત કરો અને પછી તેના પર નજર કરશો તો સમજાશે કે અમુક દૃશ્ય પર ઘણો સમય લાગશે —તેવો ભય પછીથી આગળ પર ઊભો નહિ થાય અને અમુક ભાગ પર વધારે ધ્યાન દેવાતા અમુક ભાગ પર બિનકુલ ધ્યાન ન દેવાયુ તેમ નહિ બને એ ધ્યાન રાખવુ જોઈએ કે પ્રથમ અંક જે સામાન્ય રીતે વધુ તાલીમ લઈ લે છે તેને એની બધી તાલીમની જરૂરિયાત હોતી જ નથી પ્રથમ અંક ઘણો સરસ હોય છે અને બીજા તથા ત્રીજા અંકમા પાત્ર, પરિસ્થિતિ, પરાકાષ્ઠા અને ઉપસંહાર આવતા હોવાથી તે પર વધારે ધ્યાન આપવા પ્રયત્ન કરવો જોઈએ સારી શરૂઆત ઉન્માદ જમાવે પણ સારો અંત સંતોષ આપે છે વિચારપૂર્વક કરેલુ નિયોજન રીહર્સલના કાર્યને વ્યવસ્થિત રીતે વહેંચી ઉપયોગમા લે છે અને તેથી લાંબે ગાળે રીહર્સલ વ્યથા ઉત્પન્ન કરનાર થવાને બદલે પ્રેરણાત્મક રહે છે

જો એમ ઋતુમા ભજવવાના નાટકોથી દિગ્દર્શક પરિચિત હોય તો તેની વ્યવસ્થિત વહેંચણી આપોઆપ શક્ય બને છે જ બિન અનુભવી નટોને માટે વ્યક્તિગત ધ્યાન આપવાનો સમય દિગ્દર્શકે વિચારી રાખવો જ જોઈએ એમેચ્યોર નટોને ૧॥ થી ૨ મહિના એક નાટક માટે જોઈશે જ પણ સ્ટેજની જરૂરિયાતોથી પરિચિત નટો હોય તો એકથી દોઢ માસમા નાટક તૈયાર થઈ જશે ઘણા કલાકો કામ ન કરવુ પડ્યુ ઘણી જ એકાગ્રતાથી થોડા કલાક કામ કરવાથી ફળ સારું આવે છે

એક નટ માટે ત્રણ કલાકનુ વ્યક્તિગત તાલીમ કામ થકવી નાખનાર થશે તેને માટે બે કલાક બસ થાય છે આખા નટસમૂહ માટે ત્રણ કલાક ઘણા ગણાશે

આ ઉપરાંત સીનરી, પ્રકાશ, વેશભૂષા, અવાજો આ બધા તત્ત્વોને નાટ્યના કાર્ય સાથે જોડવા રીહર્સલ આવશ્યક છે

વેશભૂષા પહેરી નટો ફરે એવી વ્યવસ્થા કરવી જો વેશભૂષા આધુનિક ન હોય તો; અને એ વેશ પહેરી બધા નટો પાસે જાણે સાચે જ બધાએ જીવન જીવતા હોય તેની રીતે થોડા પ્રસગો ભજવાવવા. આગળ પર વેશભૂષાનુ એક જુદુ જ રીહર્સલ ગોઠવવાથી સારુ પરિણામ આવે છે.

ટેકનિકલ રીહર્સલનુ મહત્ત્વ ઘણુ છે. તેમા બરીબાગણુ અને સ્ટેજ પરના વ્યાપારની બધી ચીજોનો ઉપયોગ બધા નટો કરી જાય. બધી ચીજવસ્તુ જ્યા જ્યા આવતી હોય તે દશ્ય ભાગો ભજવી જવા. આ રીહર્સલોમા સ્ટેજની નજર રેખા સચવાય છે તેનો અભ્યાસ દરેક નટે કરી જવો આ રીહર્સલમા પ્રકાશના વર્તુલોમા નટો રહે તે જોવાની આવશ્યકતા છે તે ઉપરાત પ્રકાશની વહેચણી તથા માત્રા અને દરેક દશ્યનુ સામાન્ય પ્રકાશન આયોજન હેતુ છે તેની પણ કસોટી કરવી રહી અવાજની અસરો અને તેમના નાટક સાથે સધાન બરાબર થવા જોઈએ ટેકનિકલ રીહર્સલ પ્રથમ વાર જ નટોના અભિનય સાથે પ્રકાશ, અવાજ, સેટીગ વગેરેનો કસબ હુન્નર અભિનયમા જોડાય છે અને સુમેળ સધાય છે, સવાદ સધાય છે આ રીહર્સલો સાથે વેશભૂષાનુ જોડાણ થાય પછી બધુ જ કામ સરળ થઈ જશે

પ્રથમ વેશભૂષા રીહર્સલ

અવાજ, પ્રકાશ, વેશ, આવનુ, જવુ, ગતિક્રિયા, મૂક અભિનય, બીઝનેસ, સેટીંગ, મેક અપ તથા નટોનો અભિનય બધુ આ રીહર્સલમા જોડાય દશ્યમા ફર્નિચર ગોઠવના વાર્તાલાપો સભળાય છે કે નહિ તેની કસોટી કરવી પડશે સમયસર પડે, ઊપડે તે જોવુ છેલ્લો પડદો બરાબર પડે તેની ગોઠવણ જોઈ લેવી

આ રીહર્સલોમા નટોના કામમા દિગ્દર્શકે બહુ માથુ ન મારવુ જે કાઈ કહેવાનુ હોય તે કેવળ સૂચન, હળવે જ કહેવાય અને સમાપ્ત થાય

પછી જ કહેવું. દરેક દૃશ્ય, અંક અને અંકોનું સાતત્ય જળવાય, અસ્ખલિત પ્રવાહ વહે તે જોવું. પ્રયોગનો લયસંવાદ સચવાય, બંધાયેલો ગંઠ અને નાટકને પ્રાણ આપે તે માટે વગર વિઘ્નના રીહર્સલો આવશ્યક છે. આ સ્થિતિ પ્રથમ ડ્રેસ રીહર્સલમા થવી જ જોઈએ.

બીજું ડ્રેસ રીહર્સલ

બીજા ડ્રેસ રીહર્સલે થોડા મિત્રો બોલાવી શકાય. નાટકની જાહેરાત વગેરે માટે ફોટોગ્રાફો આ રીહર્સલમાં લેવા. આ રીતે નટોને પણ કાંઈક અંશે નવા પ્રેક્ષકોની હાજરીની અસર થવા માંડે છે. આમ થોડા પ્રેક્ષકોની હાજરીથી કેટલીક ભૂલો રહી ગઈ હોય તે પણ બહાર ઊપસી આવે છે અને જલદી સુધારી લેવામાં આવે છે. પ્રત્યેક દૃશ્યની અસર પરમાણવી આ રીહર્સલમાં સ્પષ્ટ બને છે.

આ રીહર્સલમાં સ્ટેજ મૅનેજર માટે જ ઘણુ કામ રહે છે.

ત્રીજું ડ્રેસ રીહર્સલ

લગભગ પ્રયોગની રાત્રિ જેવુ જ નાટક ભજવાવું જોઈએ. શરૂથી અંતસુધી નાટક રજૂ થવું જોઈએ અને સ્ટેજ મૅનેજરની બધી ટીમો એકસૂત્રે દોરાઈ કામ કરતા થઈ ગયા હોવા જોઈએ. જે આખરી સુધારાવધારા હોય તે રીહર્સલ પછી જ સૂચવવાના રહેશે.

આ પ્રમાણે ત્રણ ડ્રેસ રીહર્સલ આવશ્યક ગણવાં. જો એમેટર થિયેટરે કાંઈ પણ ઉચ્ચ ધોરણો સ્થાપવાં હોય તો તેણે આ પદ્ધતિ અપનાવવી જોઈએ.

રીહર્સલનો કાર્યક્રમ

નીચે જણાવેલ રીહર્સલની પદ્ધતિ જ દરેક દિગ્દર્શક અપનાવતાં નથી. આ પદ્ધતિ વારંવાર દરેક દિગ્દર્શક સંજોગો અનુસાર બદલે છે; પણ સામાન્ય રીતે નીચે બતાવેલો ક્રમ મદદરૂપ થવા સંભવ છે:—

રીહર્સલ

૧ નાટકનું વાચન—અભ્યાસ
૨ ,,
૩ ,,
૪ ,,
૫ દશ્યો પાડવા પાઠમાં મહત્વના સૂચનો સમજવા
૬ ,,
૭ પ્રથમ અંકના બીઝનેસની તથા ગતિક્રિયાની સામાન્ય રૂપરેખા અજમાવવી
૮ ,,
૯ ,,
૧૦ બીજા અંકના દશ્યો પાડવા મહત્વના સૂચનો સમજવા વગેરે
૧૧ ,,
૧૨ પ્રથમ અંક સાથે બીજો અંક ફરી વાર વાચવો
૧૩ બીજા અંકનું બીઝનેસ તથા ગતિક્રિયા ગોઠવવા—સામાન્ય રૂપરેખા
૧૪ ,,
૧૫ ૧ લો ૨ જો અંક અજમાવવા
૧૬ ત્રીજા અંકના દશ્યભાગો પાડવા સૂચનાઓ સમાવી લેવી—
૧૭
૧૮ ૧-૨-૩ સાથે વાચી જવા
૧૯ ૩જા અંકનું બીઝનેસ—તથા ગતિક્રિયા ગોઠવવા
૨૦ ૩જા અંકનું રીહર્સલ
૨૧ ૧-૨ ૩ના રીહર્સલ
૨૨ ,,

૨૩ ૧-૨-૩ના રીહર્સલ
૨૪ ,,
૨૫ ,,
૨૬ ,,
૨૭ ,,
૨૮ ,
૨૯ } વ્યક્તિગત પાત્રો પર ધ્યાન આપવું તથા સામૂહિક (પેટા)
૩૦ } દૃશ્યોની તાલીમ
૩૧ }
૩૨-૩૩ પરાકાષ્ઠાઓ, ખાસ બીઝનેસ, તથા બધા નટોનો મૂકઅભિનય તપાસવો.
૩૪—થી ૪૦ ત્રણે અંકો સાથે
૪૧ વેશભૂષા
૪૨ આવવું, જવું વગેરે તપાસવું
૪૩ છેલ્લા બે ડ્રેસ રીહર્સલો
૪૪ ,,
૪૫ છેલ્લું ડ્રેસ રીહર્સલ

આમ રીહર્સલ કાર્યક્રમના ચાર ભાગ પાડ્યા છે:—

૧ અભ્યાસ
૨ પેટાદૃશ્યો વગેરે સમજવા
૩ વિગતો, બીઝનેસ, મૂકઅભિનય, આઘાત, પ્રત્યાઘાતો, ગતિક્રિયા, દૃશ્ય-ચિત્રો, મનોભાવોનો અભિનય વગેરે ગોઠવી નાટકને દૃશ્ય બનાવવું.
૪ સૌંદર્ય તત્ત્વ અને અખિલાઈ લાવવાના રીહર્સલો જેમાં વિરામ, વાચિક અભિનયનું ઘડતર, લયસંવાદ ઘડવો વગેરે.

ઉપસંહાર

—આમ નાટ્યપ્રયોગ શિલ્પના આ પાંચ પ્રાણતત્ત્વોનો અભ્યાસ કરી, હવે આપણી જાતને તૈયાર કરી હવે આપણે નાટકનું દિગ્દર્શન કરીએ અને તે માટે આપણ વલણ કેવું હોવું જોઈએ તે વિચારવું રહ્યું

જેવું કવિ સર્જન તેવું વલણ દિગ્દર્શકે લેવાનું છે એટલે કે દિગ્દર્શન કલાના જડ નિયમો નથી આ ભવ્ય કાર્યની મહત્તા એ છે કે આ કાર્ય અર્થ પ્રગટ કરવા યોજાયેલી કલા છે આ પુસ્તકના આરંભમાં કહ્યું તેમ કવિ એક જ સર્જનાત્મક કલાકાર બીજા બધા અર્થ પ્રગટ કરવાની કલાના વિવાયકો છે—કલાકારો છે તેમનું કામ કવિથી યે વધારે છે. આ કલા દિગ્દર્શક અને નટોની પદ્ધતિને સતત ઘડતી કલા છે દિગ્દર્શકે પોતાના ઓજારો, પોતાનો દુનિયા બદલતા રહેવું પડે છે

નાટક રજૂ કરવા પાંચ પ્રાણતત્ત્વોને આપણે અજમાવ્યા, પણ તે છતાંય પ્રશ્ન તો આખર નાટકના ભાવો પ્રગટ કરવાનો છે અને પ્રેક્ષક આ સ્થાયી ભાવોનો રસ એવી રીતે અનુભવે તે છે નટે જ આ ભાવો પ્રગટ કરવાના રહ્યા, અને તે પણ એવી રીતે કે આજનું પાન આવતી કાલ જેવું નહિ હોય, ગઈ કાલનું આજે નહિ હોય વગેરે, અને દિગ્દર્શકે નાટક એવી રીતે રજૂ કરવાનું કે પ્રત્યેક નાટકમાં નવીનતા—નવી શૈલી, નવા કલાતત્ત્વો, મૂલ્યાંકનો, ભાવો પ્રગટ કરવાના, નવી ક્રિયાઓ, નવા ચિહ્નો, દેખાય

દિગ્દર્શકે નટોમાં નાટકની મનો-અવસ્થા વારંવાર જાગ્રત કરી, ફરી ને ફરી તે તરફ આગળી ચીંધ્યા કરવી પડશે નાટકનો પાયાનો લયસંવાદ, નાટકનું કલાતત્ત્વ બાહ્ય તેમ જ આંતરિક પર તેણે ધ્યાન આપવું

રહ્યું. નટોની આંગિક કે ભાવક્રિયાઓ ઉપરાંત તેમની ગતિક્રિયાઓ તેણે ઘણી જાણીને સ્પષ્ટ કરવી રહી. દિગ્દર્શકે નાટ્યકલા સાથે નૃત્ય-સંગીતના આંતર-સંબંધો વિષે જાગ્રત રહી ત્યાં પણ નવું કરવા યત્ન કરવો રહ્યો. દિગ્દર્શકે પાત્રોની ચેતનાનાં અપ્રકટ જીવનમાં ડૂબકી મારી નટોને માર્ગ બતાવવાનો છે કે 'ભાઈ! ત્યાં તારા પાત્રનું જીવન છે.' નટોને ભાવ કેમ અનુભવવા, કેવી રીતે પાત્રનું આંતર તેમજ બાહ્યજીવન અનુભવવું તે તેણે બતાવવાનું છે. માનસશાસ્ત્રની કે વિદ્યુતના ક્ષેત્રની છેલ્લામાં છેલ્લી શોધો જાણી પોતાના હુન્નરમાં તેનો ઉપયોગ કયાં કરાય તે તેણે જાણવાનું છે. નટોએ પણ આવી જ સાવધાની રાખવાની છે. આ કલામાં થોડો મસાલો લઈ ધંધો નથી થતો.

કરુણ નાટક, મેલોડ્રામા, ફારસ, પ્રહસન, અને આ બધાંનાં અનેક ચટકદાર સંયોજનો જે આજે આપણને મળે છે તે—બધાં જ પ્રકારો નટની નજર નીચે—દિગ્દર્શકની નજર નીચેથી પસાર થવાં જોઈએ.

કરુણ નાટકમાં કરુણ તત્ત્વ એટલે શું? તેમાં 'હાસ્ય'ની ભૂમિકા કેટલી માત્રામાં? "હાસ્ય"માં કરુણની ધરતી કેટલી આવે? ફારસમાં અસંગત તત્ત્વોની આપલે કેટલીક કેવળ વિચિત્ર ગતિક્રિયામાંથી જ હાસ્ય જન્માવવાનું? આવા કલાસૂઝના પ્રશ્નો પુછાવાં જોઈએ અને તેના જવાબો નટ-દિગ્દર્શકે આપવાની તૈયારી કેળવવી જોઈએ.

પાત્ર-ચરિત્ બતાવવાની શક્તિ ઘણા નટોમાં હોય છે પણ ભાવ-અવસ્થા, ચિત્ર-અવસ્થા અને તેની માત્રાને સાકાર કરવાની કલા-પટુતા ઘણા ઓછામાં હોય છે.

શૈલીનો પ્રશ્ન પણ ઘણી જ કસોટી કરે તેવો પ્રશ્ન છે. આ પ્રશ્ન એવો છે કે જે શીખવી શકાતો નથી—માત્ર આંગળી ચીંધી બતાવી શકાય "આ આમ લાગે છે"! કવિ માટે શૈલીઓ તો પ્રાણ છે. જેને

વાસ્તવવાદી કહીએ તે કેવળ વાસ્તવવાદી નથી—તેમાં કાવ્ય, કૌતુક, રહસ્ય, ચમત્કૃતિ અને ચમત્કાર પ્રવેશે છે. તેથી કોઈ પણ શૈલી અનેક તત્ત્વોથી સભર હોય છે.

નાટકનો પ્રગટ અર્થ, ભીતરનું જીવન, તથા તેનું ઊર્ધ્વ તત્ત્વ—ત્રણે તત્ત્વો દિગ્દર્શકે નાટ્ય-અર્થ પ્રગટ કરવામાં પ્રગટ કરવા રહ્યાં.

નાટકનું ઊર્ધ્વ તત્ત્વ તો જાણે કવિએ બતાવ્યું હોય છે છતાં નથી બતાવ્યું હોતું : નથી આલેખ્યું છતાં આલેખ્યું હોય છે; આવિર્ભાવ થયો છે છતાં આ તત્ત્વ ઊર્ધ્વ રહે છે; અને આ તત્ત્વ તરફ ભારતીય નાટ્યપ્રણાલિ સતત આંગળી ચીંધે છે. ભૌતિક ન હોય તેવું ચેતન તત્ત્વનું કયું સંકલ્પ તત્ત્વ, વૈચારિક તત્ત્વ, સર્જન તત્ત્વ, આંદોલન નાટ્યદેહમાં સન્નિધિરૂપે હોય છે છતાં ગોચર નથી રહેતું; ગોચર હોય તો પણ અગોચર રહે છે ?

દિગ્દર્શકે પોતાનાં પ્રત્યેક વિચાર, ખ્યાલ, તર્ક, દષ્ટિબિંદુ, કલ્પના —બધું—તરંગો સુદ્ધાં—કાગળ પર ટપકાવીને જ કામ કરવું. નાટકનુ રીહર્સલ શરૂ કરતાં પહેલાં પોતાની ગતિક્રિયાની યોજના—ભાત તૈયાર કરીને જ આગળ વધવું; રીહર્સલમાં બદલાય, ફેરફારો થાય,—અરે ચરમૂળથી બદલાય—પરંતુ દરેક તબક્કે કાગળ પર ટપકાવેલી સૂચના સામે હોવી જ જોઈએ. દિગ્દર્શકે પોતે એક વખત વિચારેલી યોજના જ સાચી છે એવો જ આગ્રહ ન સેવવો પણ તેણે પોતાની શક્તિ, બુદ્ધિ, ગ્રહણશક્તિની કસોટી કર્યા કરવી જ જોઈએ.

દૃશ્યસજાવટ તથા અન્ય સામગ્રી વિષે પણ દિગ્દર્શકોએ ચેતનવંતું વલણ સેવવું જોઈએ. દરેક પાસામાં સર્જનાત્મક વલણ પ્રવેશે એ જ અગત્યનું છે. દરેક તત્ત્વ સર્જનાત્મક રીતે જોવાય એ જ સાચી કલાસૂઝ છે. સાચી ગદા નટ ઉપાડી નહિ શકે, તેવી જ રીતે સાચા દાગીના જોખમકારક છે; સાચો વરસાદ સ્ટેજને ભીનું કરી નાખે—લપસણું કરી નાખે

અને સાચો અગ્નિ આગ લગાડે. કલાસૂઝથી નવા નવા રસ્તા સૂઝવા જોઈએ જેથી બેફામ ખર્ચને મારી શકાય.

નટોને સ્ટેજ પર તાલીમ માટે ઊભા કરો ત્યારે તેમને નાટકના જીવનમાં ઊભા કર્યા છે તેવું વલણ આપવા પ્રયત્ન કરવો આવશ્યક છે.

ઘણી વખત દૃશ્યની લય ધીરી જતી હોય અને અર્થ પ્રગટ થતો ન હોય ત્યારે કદાચ લય વધુ ધીરી બનાવવાથી કામ સફળ થાય છે. કૃત્રિમ ઝડપ એ કલાના આત્માને માટે હાનિકારક છે. તાલીમમાં તથા પ્રયોગમાં નટોને પ્રતિકૂળ થતું હોય તેવું પ્રત્યેક તત્ત્વ,—ફરનિચરનું સ્થાન, —ક્રિયા-ચિત્ર, સ્થાન-સ્થિતિ-ચિત્ર-વૈચારિક સંધાનો, ભાવોનાં સંધાનો, બીઝનેસ (વ્યાપારો), બધું જ વારંવાર બદલી જોઈ—જે નટોને અનુકૂળ બને તેવું જ—ઉપયોગમાં સહજ, વપરાશે સ્વાભાવિક લાગે તેવું રાખવું.

ભાવસર્જન અને એ સર્જનને વ્યક્ત કરવાનાં કસબી તત્ત્વો—બન્નેને દિગ્દર્શકે સંવાદિત રીતે વાળવાં જોઈએ—મેળવણી સુંદર હોવી જોઈએ.

દિગ્દર્શકે એ ન ભૂલવું કે પોતે નટ છે—અને અભિનયનની કલા એ તેનો આધ્યાત્મિક વ્યાપાર છે.

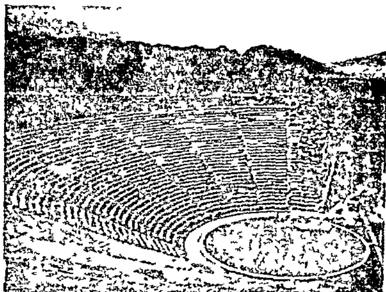
શબ્દસૂચિ

અંગ્રેજી શબ્દસૂચી

રંગભૂમિનો વિકાસ :

ચિત્રોમાં

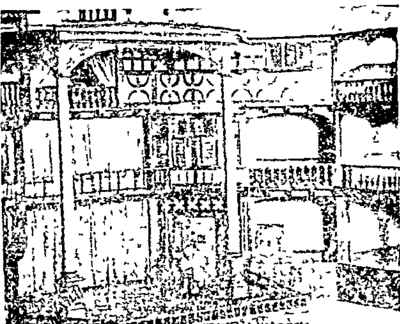
ગ્રીકથી તે મેક્સીમ ગોર્કી અને મેયેરહોલ્ડ સુધી



ગ્રીક રંગભૂમિ

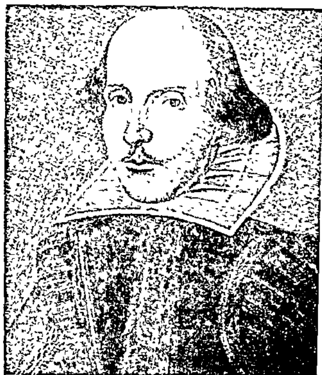
ગિરિમાળામાં કોતરી કાઢેલા પગથિયા પર પ્રેક્ષકો બેસતા. આખું નગર બેસી શકે તેવું આ પ્રેક્ષાગૃહ છે. ૨૦ થી ૨૫ હજાર પ્રેક્ષકો બેસે. વચમાં ગોળાકારની જગામાં 'કોરસ' બેસતું અને સામે નાના મંચ પર નટો અભિનય કરતા.

આ જમાનાની રંગભૂમિને અનુકૂળ નાટકો રચાતા અને તે જમાનાની નાટ્યકલાને રજૂ કરી શકે તેવું આ રંગગૃહ છે. તેમાં કવિ, નટો, કોરસ, તથા પ્રેક્ષકો સમરસ બનાવનારા હતા. [illegible] ઉપર એ તો ધરાવતા હતા.



શેક્સપીઅરના યુગનો રંગમંચ

જેમાં મંચ પ્રેક્ષકોની વચમાં આગળ જતો અને પ્રેક્ષકો સાથે સીધો સંપર્ક નરો સાચવતા. સ્વર્ગ, પૃથ્વી અને નર્ક ત્રણે આ મંચમાં સાકાર થઈ શકતાં.



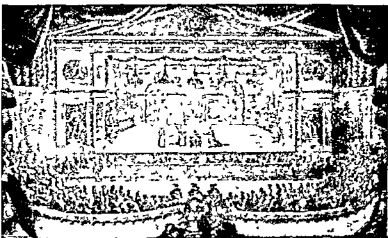
કવિસમ્રાટ નાટ્યકાર શેક્સપીઅર:

(૧૫૬૪-૧૬૧૬) જન્મતારીખ. ૨૩મી એપ્રિલ ૧૫૬૪ ગણાય છે. આ કવિએ નાટ્યસર્જનની પ્રક્રિયા અને સમકાલીન જમાનાના માનસને એકતામાં પ્રગટ કર્યાં; અને તેવી એકતાની અભિવ્યક્તિ કરતા રંગમંચ તેના જમાનામાં વિકસ્યા હતા. આંતરરાષ્ટ્રીય વિશ્વવ્યાપી ખ્યાતિ પામેલા આ નાટ્યકારની કૃતિઓ આજે પણ ભવ્ય અને પ્રેરણાત્મક લાગે છે.



મોલિયેર

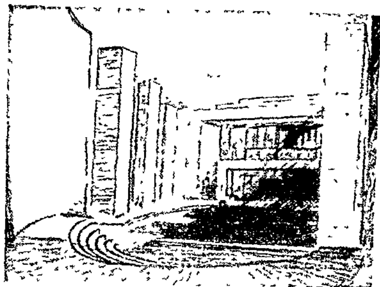
[જીન બાપ્ટીસ્ટ પોકેલીન ૧૬૨૨-૧૬૭૩] ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર. રાજદરબાર [illegible] મનપ્રસન્ન [illegible] કૉમેડી નાટકો તથા ભવા જનસાધારણ [illegible] માટે [illegible] કૉમેડી નાટકો—આ બન્ને પ્રકારો આ નાટ્યકારમાં મિલન પામ્યા [illegible] પરિણામે સાર્વત્રિક નાટ્ય [illegible] જન્મી અને પૂર્ણ કક્ષાએ વિકસી



મોલિયેરનો રંગમંચ

નાટકનો મંચ, નટો તથા પ્રેક્ષકોની મનની તાસીર બતાવતું ચિત્ર.



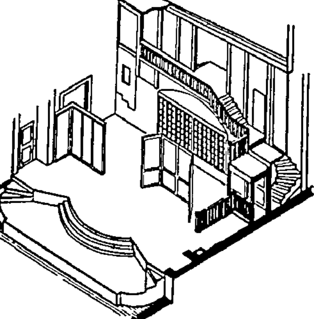


ક્રેગનું રંગગૃહ

એડવર્ડ ગોર્ડન ક્રેગ: નટ, દિગ્દર્શક તથા સ્થાપક (૧૮૭૨–   ) એલન ટેરીના પુત્ર. માતા સાથે તથા સર હેન્રી ઈરવિંગ સાથે તેણે નટ તરીકે કામ શરૂ કર્યું. નવી દૃષ્ટિનું પ્રતિપાદન તેણે "ON THE ART OF THEATRE, TOWARDS A NEW THEATRE નામના પુસ્તકો લખ્યા તેણે રંગભૂમિમાં નવા તત્ત્વો આણ્યા અને જનસમાજ માટે બંધાતી ગમાય તેના સર્ય, વન્સાદ અને નાટ્યિમા જીવંત લાગે તેવા રંગગૃહની યોજના કરી.



પ્રકૃતિવાદી નાટ્યકાર એન્ટન ચેખાવ
રશિયન નાટ્યકાર (૧૮૬૦-૧૯૦૪)



કોપોનો રંગમંચ

ગ્રીક અને એલિઝાબેથ યુગના રંગમંચના તત્ત્વો સમાવી નવી ઢબની રચના કોપોએ કરી જેમાં સ્ટેજ પર અનેક ભૂમિકાઓ અને સપાટીઓ સ્થાપવામાં આવી અને નટોને ચારે તરફ પ્રેક્ષકોની વચ્ચે અભિનય કરતા કર્યાં. આ બન્ને પ્રકારની આકૃતિઓ કોપોના સિદ્ધાંતો અનુસાર નવું [illegible] વ્યવહારમાં મૂકી [illegible] ઉમેરી [illegible] ખસેડી [illegible] અને નવા નવા આકારો બનાવી [illegible] આજે આ સિદ્ધાંતોના [illegible] પ્રમાણમાં [illegible] ઉપયોગ [illegible]



પ્રકૃતિવાદી નાટ્યકાર એન્ટન ચેખોવ
રશિયન નાટ્યકાર (૧૮૬૦-૧૯૦૪)



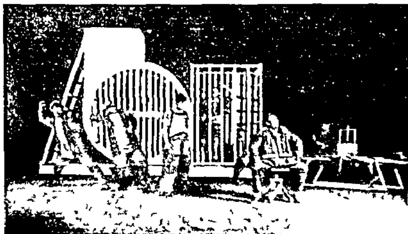
ચેખોવ અને મેક્સીમ ગોર્કી

(૧૮૬૮-૧૯૦૬) રશિયન નાટકકાર અને સાહિત્યકાર

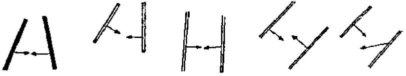
વાસ્તવવાદી-સામ્યવાદી નાટ્યકાર LOWER DEPTHS નામના નાટકના લેખક.



એન્ટન ચખાન સાથ મોસ્કો આ ટ થિ ટરના કલાકા ૨ ચેખોવની જમણી બાજુએ પ્ર ખ્યાત દિગ્દ ર્શક તથા નાટ્યકારના ભ ને મિ સ્ટાનિસ્લાવસ્કી બેઠા છે



મેયેરહોલ્ડની નાટ્યકલાનું દર્શન કરાવતું ચિત્ર. આ નાટ્યકાર રશિયન હતા. (૧૮૭૩–૧૯૪૩) તેમની નાટ્યકલામાં આગળો પડદો ન રહેતો અને સીડીના પગથિયાં, ભૂમિકાઓ તથા સપાટીઓ, તથા યંત્રો જેવા આકારની રચનાઓ આધુનિક સંસ્કૃતિના પ્રતીક રૂપે તેઓ વાપરતા. નવા યુગનો ક્રાંતિકારી સ્વભાવ પ્રગટ કરવા તેમણે ભગીરથ પ્રયત્ન કર્યો હતો.



સ્ટેજ પર નટોની ઊભા રહેવાની શારીરિક સ્થિતિઓ :

ઉપરના ચિત્રોમા,

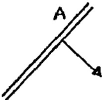
૧ બે નટો વચ્ચે સરખે હિસ્સે વહેંચાયેલી ઊભા રહેવાની શરીર સ્થિતિ. ૪૫°ના ખૂણે

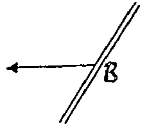
૨ એક નટ પ્રેક્ષક તરફ વધુ ફરેલો અને બીજો નટ અર્ધ ફરેલ (PROFILE)

૩ બન્ને નટો બિલકુલ સામસામા.

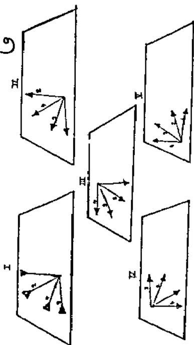
૪ એક નટનુ મહત્ત્વનુ સ્થાન અને બીજાનુ ગૌણ સ્થાન

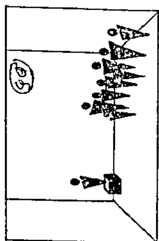
૫ નં ૪ની સ્થિતિમાથી ગૌણ સ્થાન વાળો નટ પ્રેક્ષક તરફ ફરી મહત્ત્વ મેળવે છે

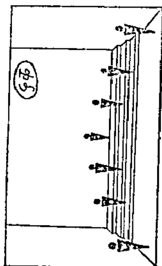




બે નટોની ઊભા રહેવાની સ્થિતિ જેમા નટ Aને મહત્ત્વ મળે છે તથા નટ B મહત્ત્વ મેળવવા ફરી શકે તેવી સ્થિતિ







૭. ગતિક્રિયાઓ, રંગમંચ અને મહત્ત્વ

સ્ટેજ પર મધ્યબિંદુમાંથી અને નીચે મંચથી બહાર જતી ક્રિયાઓની દિશાઓ તથા તેમની શક્તિ બતાવતા ચિત્રો.

ચિત્ર ૧ : ઉપરથી નીચે મધ્યબિંદુ પ્રતિ જતી ક્રિયાઓ સબળ અને શક્તિમાન દેખાશે.

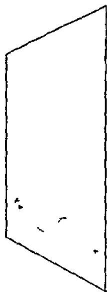
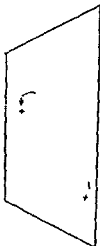
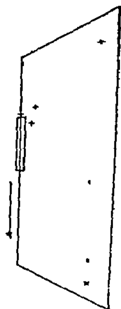
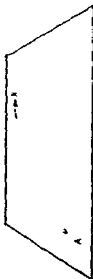
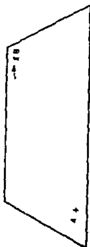
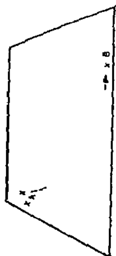
ચિત્ર ૨ : મધ્યબિંદુથી જમણી તરફ અને ઉપર જતી ક્રિયાઓ નબળી હોવાની.

ચિત્ર ૩ : ઉપર મધ્યબિંદુથી નીચે જમણી તથા નીચે મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ શક્તિમાન દેખાવાની.

ચિત્ર ૪ : ઉપર જમણી કે ઉપર ડાબી બાજુએથી મધ્યબિંદુ તરફ કે નીચે મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ શક્તિમાન દેખાવાની.

ચિત્ર ૫ . નીચે જમણી કે નીચે ડાબી બાજુથી મધ્ય તરફ જતી ક્રિયાઓ-અતિ જુદી જુદી કક્ષાએ શક્તિમાન દેખાવાની.

ગોળાકારે થતી ગતિરેખા

નટોએ એકબીજા સામે

સ્ટેજ પર ગતિ કરવાની પદ્ધતિ તથા રીત

ચિત્ર ૧: નીચેથી ઉપર જવા માટે ગોળાકારે જતી રેખા પ્રમાણે ચાલો.

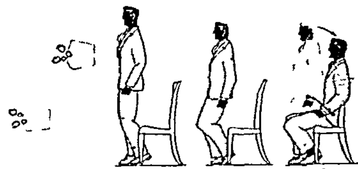
ચિત્ર ૨: જમણી બાજુએ નીચેથી ઉપર જમણી બાજુએ જવા માટે લેવાતો વળાંક.

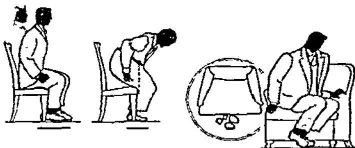
ચિત્ર ૩: જમણી નીચેથી 'ઉપર ડાબી' બાજુએ જઈ બહાર નીકળતા પહેલા ગતિના ત્રણ ટુકડા પાડવાના બિંદુઓ.

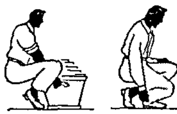
ચિત્ર ૪: જમણી નીચેથી આગળ થઈને ઉપર ડાબી બાજુએ ઊભેલા નટ પાસે જવા માટે લેવામાં આવતો વળાંક.

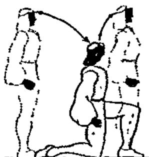
ચિત્ર ૫: જમણી ઉપરથી ડાબે નીચે આવતાં લેવાતો વળાંક.

ચિત્ર ૬: ડાબી-નીચે ઊભેલો નટ ઉપર જાય ત્યારે અને જમણે નીચે ઊભેલો નટ 'ઉપર ડાબે' જાય ત્યારે બન્ને પાત્રોની ગતિરેખા.







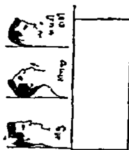


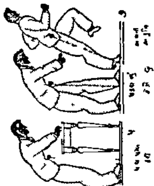


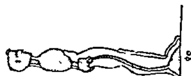


જુદી જુદી સ્થિતિઓમાં બેસવાની રીતેા

૧ ખુરશી પર, ૨ સેાફા પર, ૩ જમીન પર, ૪ ઘૂંટણ પર તથા જમીન પરથી ચીજવસ્તુ ઉપાડવાની રીત. એટલું ધ્યાન રાખેા કે નટની આકૃતિ કલાત્મક, સુંદર અને સ્પષ્ટ દેખાય તેવી રીતે અંગેા ગેાઠવવાના છે.













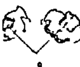














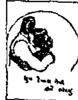


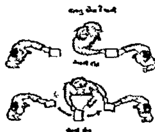






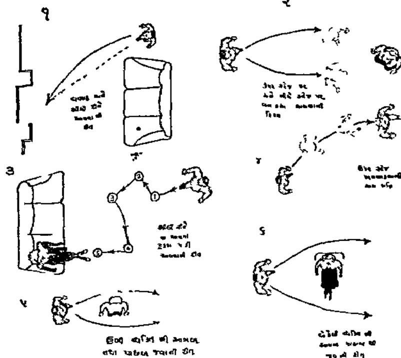






૧ ગોળાકાર મેજ આસપાસ બેસવાની રીત.
૨ ચોરસ મેજ આસપાસ બેસવાની રીત.
૩ સોફા પર બેસવાની રીત.
૪ અનેક પાત્રો ગોઠવવાની સાચી અને ખોટી રીત.
૫ હાથથી વસ્તુ કે દિશા ચીંધવાની સાચી રીત.
૬ બેઠવાની સાચી રીત.
૭ ટેલિફોન પકડવાની સાચી રીત.
૮ ચીજવસ્તુ આપવાની ખોટી રીત અને સાચી રીત.

ક



૧ સોફા સામે આવવાની સાચી રીત.

૨ એક પાત્ર બીજા પાસે ગોળાકારે કેવી રીતે જાય તેની સાચી રીત.

૩ સોફા પર બેઠેલ વ્યક્તિ પાસે સીધી લીટીમાં ધસી ન આવવું પણ લાંબા વાર્તાલાપમાં આમ ટુકડા કરી આવવું.

૪ ગોળાકારે જવાની રીત.

૫ ૬ એક પાત્ર ઊભું કે બેઠું હોય ત્યારે તેની આગળ કે પાછળ જવા માટે લેવાતી ગોળ ગતિરેખા.



શરીરની સ્થિતિઓ તથા ઊભા રહેવાની તથા મહત્ત્વપ્રદાનની રીતો

મેના ગુર્જરી નાટકનું દૃશ્ય જયશંકર તથા પ્રાણસુખ નાયક: શ્રી જયશંકર પ્રેક્ષકો સામે મંચમાં હોવા છતાં ૪૫°ના ખૂણે રહી પોતાનું મહત્ત્વ લે છે અને તેમની સામે દૃશ્યમાં અર્ધમહત્ત્વ મેળવતો પ્રાણસુખ ૪૫ ડીગ્રીના ખૂણે. ૪૫°ના ખૂણે હોવા છતાં પ્રાણસુખ સ્ટેજની ઉપરની દિશામાં હોવાથી અર્ધ મહત્ત્વ પ્રાપ્ત કરે છે.

[નટમંડળના સૌજન્યથી]



મોલિયેરના 'ટારટ્યુફ' (અનુ. "શ્રુતિપતિ") નાટકનું ચિત્ર જેમાં શ્રુતિપતિને મરતાનના પાત્રમાં પ્રાણસુખ દબાવે છે. જમીન પર પડેલાનું મહત્ત્વ ઊભા પાત્ર કરતાં ઓછું ગણાય છે પણ અહીં તેને અડધો બેઠેલો બતાવી-વિશિષ્ટ શારીરિક સ્થિતિ આપી મહત્ત્વ—મરતાન જેટલું સમાન મહત્ત્વ અપાયું છે.

[નટમંડળના સૌજન્યથી]



મહત્વપ્રધાન શારીરિક સ્થિતિ દ્વારા જેમાં—૧ જમીન પર પડેલ પાત્ર, ૨ અડધું ઊભેલું પાત્ર, ૩ પથ્થર લઈ મારવા ધસતુ પાત્ર. તથા પછવાડે વૃક્ષ તથા મકાન: એક ચીની નાટકનું આ દૃશ્ય છે. ત્રણે પાત્રોની શરીરની સ્થિતિ દૃશ્યનો અર્થ બતાવે છે તેમજ ત્રણે પાત્રને સમાન મહત્વ આપે છે.



'વિજયા' નાટકનુ દૃશ્ય· જેમા મહત્વપ્રધાન ૧ આંખ દ્વારા સ્થપાતી રેખા તથા મધ્યબિંદુ ૨ ત્રણ પ્રકારની શરીર સ્થિતિ છે છતા એક જ બિંદુ તરફ વળેલ છે. ૩ દરેક પાત્રના હાથપગની સાચી રજૂઆત જુઓ. ૪ દરેક મનોભાવો પ્રગટ કરતી સ્થાન, સ્થિતિ, રચના.



મેના ગુર્જરીનું એક દૃશ્ય: ત્રણ પાત્રો એક જ રેખામાં: સરખી શારીરિક સ્થિતિ: હાથ સરખા–આંખોની રેખા સરખી: સમાન લય અને ભાવ-અવસ્થા.



૧ જુદી જુદી સપાટીઓ પર ભાવ-અવસ્થાઓ બતાવતી શારીરિક સ્થિતિઓ

૨ ત્રણ ઝૂમખામાં વહેંચાયેલા નટો.

૩ શ્રી ચન્દ્રવદન મહેતારચિત "સતી" નાટકનું એક લાક્ષણિક ચિત્ર જેમા ચાર પાત્રોની દષ્ટિરેખ અને શારીરિક સ્થિતિ તથા ડાબી બાજુએ એકનું સ્ત્રી પાત્ર અનન્ય નજર જોડી નટવસ્તુને સ્પષ્ટ કરે છે તેમજ દરેક પાત્રોનાં સંબંધો બતાવે છે.

[મ્યુઝિક કૉલેજના નટઘરના સૌજન્યથી



અલગ અલગ શારીરિક સ્થિતિમાં રહેલા જુદા જુદા નટો દૃષ્ટિરેખા દ્વાર દુર્યોધનને મહત્ત્વ પ્રદાન કરે છે. દરેક પાત્રનું સ્થાન તથા દૃષ્ટિનો અભ્યાસ કરો.

કવિ ભાસના 'ઉરુભંગ' નાટકનું એક લાક્ષણિક દૃશ્ય: દુર્યોધનની આસપા વીંટળાએલા કુટુંબીજનો. જુદી જુદી ભૂમિકાઓ અને સપાટીઓ પર ગોઠવાએ નટો તથા તેમની અલગ અલગ શારીરિક સ્થિતિઓ.

[નાટ્યવિદ્યામંદિરના સૌજન્યથી

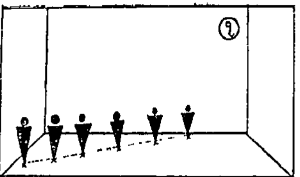


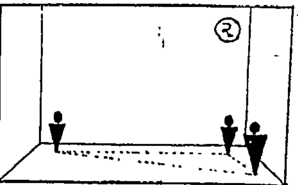
ચાર પાત્રના એક જૂથમાંથી એક પાત્રને અલગ પાડી નાટ્ય અર્થ સ્પષ્ટ કરતું ચિત્ર.

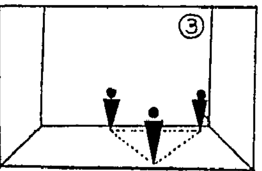
જુદી જુદી શારીરિક સ્થિતિઓ તથા નટોની ગોઠવણીઓ તથા ઊભા રહેવાની, બેસવાની જુદી જુદી રચનાઓ દ્વારા જે નાટ્યાત્મક અર્થવાહી ચિત્રો રચાય છે તેના આ ત્રણ દાખલાનો અભ્યાસ કરો.

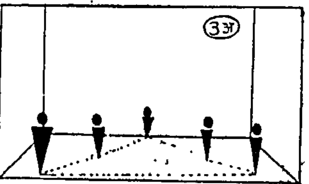
મહત્ત્વપ્રદાન ઉપરાંત અર્થવાહન તથા ભાવ-અભિનયન પ્રગટ થાય છે તેમજ દરેક ચિત્ર આપોઆપ ક્રિયાલય બતાવે છે.




१


२


३


३अ

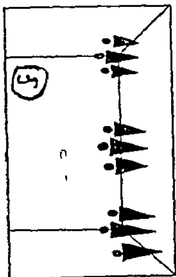
સ્ટેજ પર નટોના ઊભા રહેવાનાં સ્થાનોની ગોઠવણી કરવાની તથા તે દ્વારા 'મહત્ત્વપ્રદાન' કરવાની રીતે।

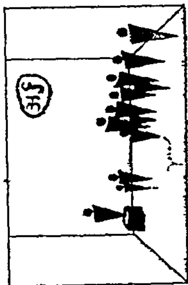
૧ નં. ૧ના ચિત્ર પ્રમાણે નટો ગોઠવી જુઓ.

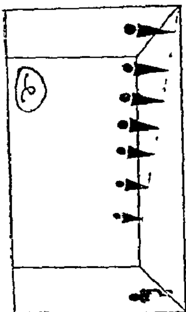
૨ મોટો ત્રિકોણ રચવાની રીત.

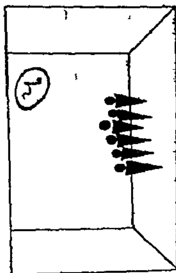
૩ ત્રણ પાત્રોનો ત્રિકોણ ગોઠવવાની રીત.

૩—A ત્રણથી વધુ પાત્રોનો ત્રિકોણ ગોઠવવાની રીત. ત્રિકોણ દૃઢ અને છતાં જોર ન લાગવો જોઈએ







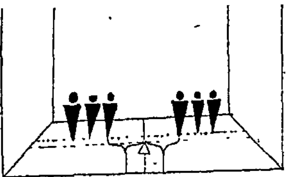
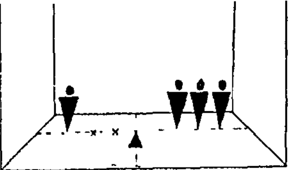
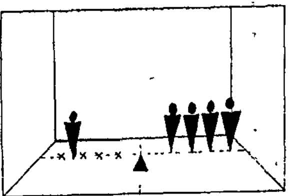
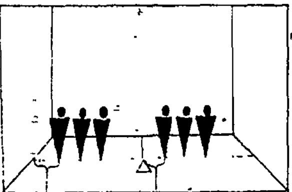


ચ એક પાત્ર દ્વારા આખી આડી રેખાને દ્રઢતા આપવાની ક્રિયા. દરેક "સ્થાન-સ્થિતિ રચના"ને દ્રઢ બનાવવા, તેમાં સમતોલપણું લાવવા કરાતી યોજના.

છ પાત્રોનું ઝુમખું રચવાની રીત.

જ—ઘણા પાત્રોને નાનામોટા ઝુમખાઓમાં વહેંચવાની રીત. નં. ૧ (અ)માં બે પાત્રો આગળ મૂકવાથી દૃશ્ય રચવામાં આવતું મુલાયમપણું તથા સુરેખપણું જુઓ.

નોંધ :—ત્રિકોણ કે અન્ય પ્રકારની રચનાઓ કઠોર ન લાગવી જોઈએ.

રંગ૦ પર નટોનું સમતોલપણું ગોઠવવાની રીતો આ ચાર ચિત્રો બતાવે છે. ઝીણવટથી અભ્યાસ કરો.